

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA
VERNÁCULAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Caio Ricardo Bona Moreira

**RUÍNAS DE UM TEMPO/TEMPLO,
OU SOBREVIVÊNCIAS DE DARIO VELLOZO NA
LITERATURA DO PRESENTE**

**FLORIANÓPOLIS
2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA
VERNÁCULAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Caio Ricardo Bona Moreira

**RUÍNAS DE UM TEMPO/TEMPLO,
OU SOBREVIVÊNCIAS DE DARIO VELLOZO NA
LITERATURA DO PRESENTE**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura, área de concentração em Teoria Literária.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susana Scramim.

**FLORIANÓPOLIS
2011**

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

MS38r Moreira, Caio Ricardo Bona

Ruínas de um Tempo/Templo, ou sobrevivências de Dario
Vellozo na Literatura do presente [tese] / Caio Ricardo
Bona Moreira ; orientadora, Susana Celia Leandro Scramim.
- Florianópolis, SC, 2011.
319 p.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação
em Literatura.

Inclui referências

1. Vellozo, Dario, 1869-1937 - Crítica e interpretação.
2. Literatura. 3. Simbolismo. 4. Poesia brasileira - Sec. XIX - História e crítica. I. Scramim, Susana Celia Leandro. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

AGRADECIMENTOS

À professora Susana Scramim, que acreditou no projeto e conduziu as orientações com extrema competência e sabedoria. A ela, meu carinho, admiração e reconhecimento.

Ao professor Raúl Antelo, pelas preciosas sugestões e pelas aulas magníficas e inesquecíveis.

Ao professor Antonio Carlos dos Santos, meu orientador no mestrado, grande incentivador e responsável direto pela minha paixão pela pesquisa.

À família, pela força, amor e paciência.

Aos amigos Luisandro Mendes de Sousa, Everton Back, Josoel Kovalski, Rosane de Albuquerque Porto, Bernardete Ryba, Ivone Waldruff, Silvia Regina Delong, Ariete Nasulicz e Beltrami, Cláudio Corrêa e Castro Gonçalves, Alexandra Espíndola, Jorge Wolff, pelo incentivo e colaboração.

À Deyse Wiltner, pelo carinho e incentivo.

Aos alunos e professores do Colegiado de Letras da FAFIUV, pelo apoio e pelo convívio prazeroso na Instituição.

Às professoras inesquecíveis: Fahena Porto Horbatiuk, Liliam Bresciani Heinen e Sandra Regina de Moura Konell.

À Jucimara Garbos, pela paciência de seis anos e pela colaboração e companhia nas pesquisas em Curitiba.

Ao Instituto Neo-Pitagórico, pela importante contribuição.

À Biblioteca Pública do Paraná, à Biblioteca da Fundação Cultural de Curitiba, e ao Museu da Imagem e do Som do Paraná, que permitiram a pesquisa em seus acervos.

Aos meus avós,
Helena e Amadeu Bona (*in memoriam*),
Glorinha e José Moacir Moreira

As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição
(haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?).

Elas são apenas lampejos passeando nas trevas,
em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”.

Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta
– mesmo que fosse ela contínua -, as sobrevivências nos dispensam
justamente da crença de que uma “última” revelação ou
uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade

Georges Didi-Huberman,
em Sobrevivência dos Vaga-lumes

Simbolista

céus e mais céus e céus transfigurados
feitos de azuis raros e lilases rarefeitos
que em céus de sampa acrescenta
matiz desvairado à estampa modernista
mais sete entrecéus contaminados
um canto polifônico que repercute
num blues e Sousa contra o vento
um olhar caleidoscópico que reflita
céus e sóis e sons simbolistas

Ricardo Corona

Resumo

Este trabalho teve por objetivo desenvolver uma leitura da sobrevivência da poética simbolista na poesia do presente, tendo como base o poeta Dario Vellozo. Pretendemos ler a sua poesia colocando-a em rede, tirando-a da *província*, e demonstrando que a performance literária de Dario na *belle époque* curitibana não está distante de movimentos como o dos patafísicos e acephálicos. Os gestos de Dario, ao fomentar uma poesia simbolista mística, ao construir o Templo das Musas e ao criar festividades pagãs em que se travestia de grego e desfilava com seus seguidores pela cidade, não são meramente provincianos, já que estão atravessados pela leitura de simbolistas e decadentistas franceses e pelo surto do misticismo que invade a Europa no século XIX. A partir do cruzamento de tempos e textos do final do século XIX, do início do século XX, e de poemas contemporâneos, bem como da leitura de teóricos como Walter Benjamin, Aby Warburg e Didi-Huberman, observamos como alguns poetas do presente desenvolvem um diálogo inteligente com o simbolismo, revitalizando-o, e dele extraindo uma força capaz de potencializar a sua própria produção.

Palavras-chave: Dario Vellozo – simbolismo – poesia do presente.

Abstract

This work aims to develop an interpretation of the symbolist poetry survival in the contemporary poetry, having as basis the poet Dario Vellozo. We intend to read his poetry putting it in relation, taking it out from the province, and showing that the literary performance of Dario in the belle époque of Curitiba it is not so distant from the movements such as the pataphysics and acephalics. The gestures of Dario, feeding a mystic symbolist poetry, building the Muse Temple ('Templo das Musas') and creating pagan festivities in which he dressed up like a Greek and marched with his followers through the city, are not provincial acts, since these acts are marked by the reading of French symbolists and decadents and by the outbreak of mysticism that invaded Europe in the nineteenth century. From the correlation of times and texts of late nineteenth century, earlier twentieth century with contemporary poems, as well as the reading of scholars such as Walter Benjamin, Aby Warburg and Didi-Huberman, I intend to investigate how poets like Paulo Leminski, Ricardo Corona, among others, develop a clever dialog with the symbolism, reviving it, and extracting from it a strength capable of leverage its own creation.

Key-words: Dario Vellozo – symbolism – contemporary poetry

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	17
PREÂMBULO: RELENDO O SÉCULO XIX.....	27
2 VIVÊNCIAS E SOBREVIVÊNCIAS.....	37
2.1 DARIO E A MODERNIDADE.....	68
2.2 GRÉCIA EM CURITIBA.....	71
2.3 NEO-PAGANISMO E POESIA.....	81
2.4 TEMPO/TEMPLO.....	85
2.4.1 O Templo: antes, depois, agora.....	93
2.5 RENASCIMENTO DO PAGANISMO.....	99
3 O SEQUESTRO DO SIMBOLISMO NA REVISTA JOAQUIM: O GRITO DO VAMPIRO CONTRA O SUSSURRO DO NEFELIBATA.....	115
3.1 JOAQUIM CONTRA OS EXCESSOS SIMBOLISTAS.....	124
3.1.1 Em busca de uma outra leitura.....	133
3.2 DA MARCHA DAS UTOPIAS À ATLÂNTIDA.....	135
3.2.1 Atlântida, um poema de pé.....	137
3.2.2 Um poema, um continente.....	144
3.2.3 Atlântida e o nacionalismo.....	152
4 A ESCRITA DE DARIO.....	169
4.1 PATAFÍSICA, PERFORMANCE, ARTE E VIDA.....	175
4.2 SEM CABEÇA.....	182
4.2.1 Servindo a cabeça em uma bandeja.....	190
4.3 DARIO VELLOZO E O DECADENTISMO.....	197
4.4 DARIO REAPARECE.....	252
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	275
REFERÊNCIAS.....	281
ANEXOS.....	307

1 INTRODUÇÃO

No conto “Uma vela para Dario”, de Dalton Trevisan (2001), Dario vem apressado, guarda-chuva no braço esquerdo. A cena é de cinema. O personagem, assim que dobra a esquina, diminui o passo até parar, encosta-se a uma parede. Por ela escorrega, senta-se na calçada, ainda úmida da chuva. Trata-se de um rosto qualquer, no qual “o que pertence à natureza comum e o que é próprio são absolutamente indiferentes” (AGAMBEN, 1993, p. 23). Mas aos poucos Dario chama a atenção. Dario é aquele desconhecido que passa mal na rua e se precipita sobre a calçada morrendo a céu aberto. O fato, aqui, instaura uma catástrofe, um abalo sísmico e fílmico no cotidiano da rua. No conto, Dario é o “qualquer”. Aquele que, como o doutor *Pasavento*, de Enrique Vila Matas (2009), desaparece, encenando a própria morte para que possa nascer a escritura. Mas Dario morre de verdade. De verdade? Dario é o “qualquer” que poderia figurar na lista de infames de Foucault. É o singular que habita o plural e dele é também excluído, sem encantos. O transeunte Dario é carta sem destinatário. Dario vem do nada e para o nada se dirige. Mas o paradoxo do verbo ser, mesmo que sem destino, lhe confere uma potência capaz de transformar o “cotidiano estéril de horrível fixidez” (SALOMÃO, 1983, p.10). Dario é ruína. O abalo causado pela presença de Dario faz dele um corpo estranho no centro de uma cidade não nomeada. Uma cidade qualquer. Curitiba? Dario instaura a catástrofe. É ela que alimentará o conto de Dalton Trevisan. Graças ao texto, mesmo sem querer, Dario, como o infame, vinga-se da cidade. Dario está condenado a viver e morrer sempre que o leitor “flanar” pelo conto de Dalton. Está fadado a extinguir-se e a vir-a-ser, ou seja, originar-se. Está fadado a ser eterno.

Ao discutir o poema “Caveira”, de Cruz e Sousa, Leminski apontou para um paradoxo dos produtos culturais bastante semelhante àquele indicado por Foucault sobre os homens infames. Para Leminski, os produtos culturais sobrevivem ao autor, sendo uma “vingança da vida contra a morte”: “Por outro lado, só podem fazer isso porque são morte, ou seja, “suspensão do fluxo do tempo, pompas fúnebres, pirâmides do Egito” (LEMINSKI, 1983, p. 73). Em outras palavras, sobrevivem fazendo habitar em um mesmo espaço, noutro tempo, a vida e a morte. E ao assumirem esse paradoxo assumem a ruína no que ela tem de protéico e magistral.

Inspirado ou não no poeta Dario Vellozo, o personagem do conto de Dalton Trevisan muito pouco se parece com o poeta simbolista de

Atlântida. No entanto, uma fina linha parece ligar os dois Darios além do nome. O Dario de Dalton é pisoteado várias vezes pela multidão que, indiferente à sua sina, contenta-se em roubar seus objetos pessoais e, com curiosidade, assistir ao seu silêncio. Mas em meio à chuva que começa a cair, um “menino de cor e descalço” vem com uma vela que ascende ao lado do cadáver. O fato é que Dario Vellozo recebeu da cidade tratamento semelhante ao do infame personagem. O poeta ora é adulado beatamente, ora é tratado como o fantasma *retrô* de uma Curitiba há muito extinta.

A cidade que ora menospreza e até ironiza sua postura excêntrica de mago simbolista neo-helênico, e que ora, por meio de uma crítica reverencial, acende uma vela em sua homenagem, lhe fornece, assim, ares também de personagem. A postura da revista *Joaquim*, por exemplo, à maneira da multidão do conto de Dalton Trevisan – aliás, editor da revista – foi quase unânime em pisotear os poetas que integraram um movimento considerado por ela como medíocre e atrasado. Massaud Moisés (1966) considerou Dario seguramente um mau poeta. De outro lado, podem ser encontrados aqueles que à maneira do “menino de cor e descalço”, ousaram acender uma vela para Dario. É o caso, por exemplo, de Leminski (1994), que o considerou o maior dos simbolistas do Paraná, e de Odilon Negrão (1974), poeta paranaense modernista que percebeu em Dario um esteta iluminado, pertencente àquela galeria de homens raros que não podem existir num mundo fátuo, “onde vivem os vermes triunfantes”, pois os sonhos altos que eles estimulam “são devorados pelos meliantes” (1974, p. 73). Aliás, o termo meliante é sugestivo, pois meliantes são aqueles que não só “sequestraram” o guarda-chuva do personagem Dario e a aliança de ouro que ele trazia na mão esquerda, como também aqueles que interpretaram como excentricidades os gestos do poeta que viu, por meio de uma fértil imaginação, no porte dos heráldicos pinheiros do Paraná, as colunas do Parthenon de Atenas.

Caber-nos-ia ficar com um gesto ou outro? Roubar seus bens, pisoteá-lo, sequestrá-lo, esquecê-lo, obliterá-lo do cânone ou acender a ele uma vela, iluminá-lo, lembrá-lo, mumificá-lo, adulá-lo, transformando-o em valor de culto e exposição no museu imaginário das estátuas de cera? Creio que nem uma coisa nem outra. O caminho que se busca aqui é outro, é oblíquo, e esse outro só poderia se configurar como uma terceira margem, aquela que prefere explorar os limites do tempo e do texto, trabalhando no limiar entre o esquecimento e a rememoração, entre a vida e a morte, entre a crítica do presente e as ruínas de uma

decadência, de um tempo que foi e que está sendo, entre o “ainda não” e o “não mais”.

Denunciar o seu sequestro, invertendo a posição, seria apenas acender uma vela para aquele que “largado na porta de uma peixaria” recebe um enxame de moscas que lhe cobrem o rosto, “sem que faça um gesto para espantá-las” (TREVISAN, 2001, p.19). Pisoteá-lo, como a multidão, equivaleria a reiterar o discurso modernista, detentor de um gesto ao mesmo tempo violento e inocente, aquele que o tratou a ferro e fogo. Ou para usar uma expressão de Cláudio Daniel, não se trata nem de “exorcizar o passado, com furor iconoclástico” nem de “praticar a necrofilia dos gênios tutelares/tumulares consagrados pela tradição” (DANIEL, 2002, p.28). É nesse caminho que Cláudio Daniel identifica o trabalho de Anelito de Oliveira, que estabelece um diálogo íntimo, não epigonal, com o “quase-expressionismo” de Cruz e Sousa, bem como o de Contador Borges, que “partiu do cavalete diabólico para uma confluência do olho-que-pensa com música de celesta e vago aroma simbolista articulando um dialeto pessoal de cores e sons” (2002, p. 25). Estamos diante, aqui, de poetas que pretendem estabelecer uma “conversa inteligente” entre poéticas de tempos diferentes. Uma conversa que não intenta, necessariamente, o “retorno da múmia, mas do ideal de renovação e rebeldia, pois tem saudade do futuro, da utopia que ainda não houve, a construir” (DANIEL, 2002, p. 28).

O Templo das Musas que Dario Vellozo construiu em Curitiba, em 1918, como sede do Instituto Neo-Pitagórico, virou ruína depois de um incêndio, em 1987, mas foi reconstruído, “sobrevivendo” e ganhando notoriedade depois do acontecimento. Mas e a poesia de Dario, seria apenas uma ruína na literatura brasileira? Ou estaria destinada a ser “reconstituída”, com diferença, podendo assim sobreviver?

Paulo Leminski certa vez afirmou que de todos os edifícios só um o interessava, a ruína. Para o poeta era a ruína, resto de um sonho realizado, que dava sentido à cidade: “Eu leio através de ruínas. A ruína é clara, limpa lente de microscópio. Já tirei para dançar todas as ruínas de Curitiba” (LEMINSKI, 1986, p. 118). A ruína, elogiada por Leminski - seja ela resultado da ação do homem ou do tempo -, é o signo de uma metamorfose-decadência. Não no sentido negativo, mas naquele que nos apresenta Walter Benjamin. George Simmel, aliás, professor de Benjamin, conclui seu ensaio sobre a ruína afirmando que ela nos encaminha para o momento em que a natureza começa a predominar sobre a obra humana. O filósofo argumenta que na ruína a equação entre a natureza e o espírito desloca-se em favor da natureza. Sob esse ponto

de vista, a ruína de uma arquitetura seria mais importante do que a “ruína” de outras obras de arte destruídas, seus fragmentos. Para Simmel, um texto poético antigo, do qual palavras e versos se perderam, proporciona uma visão que não constitui unidade estética. Isso porque ele atua somente a partir do que nele ainda existe de formação artística ou daquilo que a fantasia pode criar a partir desse resto. As ruínas arquitetônicas, ao contrário, crescem e constituem uma nova totalidade. No entanto, poderíamos olhar para as ruínas de uma poesia com a mesma atenção que Simmel dedica às ruínas arquitetônicas.

Não seria de todo descabido imaginar - como faz Hugo Friedrich (1978) ao pensar em Baudelaire -, a poesia como a construção sistemática de uma arquitetura. E não se trata apenas de uma vontade moderna de glorificar as estruturas de aço, ou de conceber o poema como uma equação matemática, fruto de uma geometria aplicada, mas de constatar que a mesma sedução que brota do seio de uma ruína arquitetônica pode ser percebida na ruína de uma poesia, pois tanto em uma quanto na outra, a obra humana começa a ser percebida como produto da natureza, ou seja, do tempo. E é o próprio Simmel que percebe essa sedução, no entanto, infelizmente, sem considerar a poesia:

As mesmas forças que através da decomposição, da erosão, do ruir, da invasão da vegetação, dão à montanha sua forma, se mostram eficazes na ruína. Mesmo o encanto das formas alpinas, em geral grosseiras, casuais e inapreciáveis em termos artísticos, reside em um jogo mútuo entre duas direções cósmicas: a elevação vulcânica ou a estratificação gradual construiu a montanha para cima, a chuva e a neve, a degradação e os despojos, a decomposição química e o trabalho da vegetação invasora cortaram e cavaram o ponto mais alto, deixaram desmoronar partes dessa elevação dando assim o contorno de sua forma. Nela sentimos (fühlen) a vitalidade dessas energias de direções diferentes e, para além de todo formal-estético, percebendo (empfinden) instintivamente em nós mesmos essas oposições, desfrutamos a significância da forma na tranquila unidade em que elas se encontram. Na ruína essas duas energias estão dispersas em partidos da existência ainda mais tensos. O que conduziu para cima a construção foi a vontade humana, o que lhe dá sua aparência atual é a violência mecânica da

natureza, que puxa para baixo, que corrói e destrói. Embora, no entanto, se ainda se fala em ruína e não em algum amontoado de pedras, a natureza não deixe a obra cair na infirmitude da matéria bruta e sim faça aparecer uma nova forma que, do ponto de vista da natureza, é inteiramente preta de sentido, inteligível, diferente. A natureza fez da obra de arte material para seu ato de conformar, assim como antes a arte se serviu da natureza como matéria-prima (SIMMEL, 2011, p. 3).

O ensaísta percebe que a sobreposição gradual de camadas, a decomposição, o deslizamento, vão dando novos contornos à forma arquitetônica. Mas não seria o caso de pensarmos aqui na reconfiguração - não evolução ou involução - da forma poética ao longo do tempo? Uma forma que é concebível e diferenciada. A ruína de uma poética fadada a ganhar outros sentidos e (sobre)viver é como um livro roído por traça, é o passado e também o presente, lidos dialeticamente, tal como aparece no poema de Elson Fróes:

Desleitura

Uma traça rancorosa
Roeu-me capas e miolos
Saborosos
De vários volumes
Poéticos

Inscreveu-se
Arejando e
Dando à luz
A sua passagem
Entre páginas
Qual uma leitura
Selvagem

Incerta escolha
A contra gosto
Do bom senso
Deletando
O branco e preto
Da página

Aleatória e precisa
Revisando e cortando
Letras
Delícias de tinta

Escreveu
Sua crítica
Desentranhou
Paráfrases
Vorazes

No escuro silêncio
Anônima
Como uma saudade
Traçando lentamente
O instante que
passa
(FRÓES, 2008, p. 33-34).

A traça, aqui, inscreve uma diferença. Ao inscrever-se nos volumes poéticos, ela des-lê, por isso consegue reescrever, praticando assim uma leitura selvagem, que é a desleitura de vários volumes poéticos, ou seja, da tradição. Trabalha com o caos e com o conhecimento, na ordem do preciso e do aleatório. Ela revisa e corta, reinventa a página e as letras, em outras palavras, re-traça. Impossível agora dizer se é o passado - cirurgicamente operado - que habita o presente da traça, ou se é a traça - a contra gosto do bom senso -, que ao inserir um contra-tempo no templo do texto inventa não só o presente como também o passado. A traça de Elson Fróes pode ser a pedra no meio do caminho do cânone, pois a tradição aqui não deve ser refutada, sequestrada ou meramente louvada por meio da vela, como se a traça não pudesse habitar/profanar o texto/templo. A tradição, aqui, deve ser conquistada, transformada, inventada. Quem fala pela traça, nota-se, é também Jorge Luis Borges (1996), em “Kafka e seus precursores”.

O sentido atribuído à traça no poema de Elson Fróes não é o de destruição, pois a ruína do texto aí está investida como potência de novas formas que poderão fazer dele um objeto de sobrevivência, e sobreviver é estar no limiar entre a vida e a morte.

A poesia de Dario é o templo, o texto de um livro há muito guardado e quase esquecido – e a traça prefere os livros guardados e esquecidos. A traça sugere não só uma crítica capaz de reescrever o livro do qual se alimenta – num ritual de uma quase antropofagia –

como também a poesia do presente que é capaz dialogar com o livro guardado, deslendo-o para o porvir, fazendo também de seu olhar uma crítica, ou seja, um “lance de traça”.

O que se pretende aqui é ler através de ruínas. Trata-se não apenas de retroceder à poesia moderna de Dario Vellozo, mas de recapturar uma experiência poética que pode nos dizer sobre o presente. Isso significa trabalhar como traça, não apenas nos alimentando do livro há muito guardado, mas rasurando, recortando, editando, montando um outro jogo com a tradição com a qual escolhemos dialogar. Em outras palavras, procuraremos des-ler, colocando em rede a figura de Dario e sua poesia. Não se trata de ver como a poética simbolista re-aparece na poesia do presente, de como seu “estilo”, ou sua “temática” se repete – o que seria de todo impossível – mas de perceber no simbolismo, e principalmente em Dario, uma concepção de arte que sobrevive como ruína em seus contemporâneos, uma tensão que se de um lado coloca em cena o problema da origem da literatura no Paraná – figurada na polêmica entre os jovens da *Joaquim* e os *imagistas nefelibatas* – de outro aponta para uma necessidade, a de retirar Dario da província, vendo em seus gestos, em seu travestir-se de grego, com toga e turbante, algo mais do que uma postura provinciana.

Dario Vellozo, ao produzir um pensamento eclético, que sintetizou variadas tendências, como a do simbolismo, neo-pitagorismo, ocultismo, entre outras, apostou no reino absoluto da imaginação, e a imaginação é da ordem do trabalho. Foi a imaginação que permitiu ao poeta, meio mago, meio simbolista, maçom e ocultista, inventar em Curitiba, no início do século XX, a Festa da Primavera, em cuja abertura poderiam ser contemplados desfiles em que as musas eram apresentadas ao público em carroças alegóricas. E é na busca de um renascimento do paganismo que Dario constrói o Templo, no qual, segundo Andrade Muricy, presidia a “atraentes e estranhas celebrações de arte e pensamento” (MURICY, 1987, 404). É comum encontrar pelos arquivos da cidade, seja o do Museu da Imagem e do Som e o do Instituto Neo-Pitagórico, fotografias em que o poeta e seus seguidores aparecem vestidos com trajes gregos, fato que Ricardo Corona (2010) identificou como manifestações de uma arte da performance.

Colocar Dario em rede exige mais do que um simples sequestro ou uma mera contemplação. Exige uma leitura disseminadora que deverá perceber na opção do poeta em formar o grupo *Cenáculo* e o Instituto Neo-Pitagórico algo mais do que uma excentricidade gratuita. Todo esse universo não é fortuito na Curitiba da *belle époque*, já que está, consciente ou inconsciente, atravessado por uma série de fios que o

ligam a grupos não menos curiosos, como o dos Patafísicos, encabeçados por Alfred Jarry, e o dos acephálicos, liderados por Georges Bataille. Também não está distante do surto de esoterismo que invade a Europa no século XIX - acontecimento que abrirá as portas para o simbolismo – e que chegará a Dario por meio de João Itiberê da Cunha.

Como os patafísicos, Dario busca abolir a linha divisória entre arte e vida, fazendo de sua performance uma possibilidade de suplantar a vida burguesa, tão abominada por simbolistas e patafísicos. Como o grupo *acéphale*, o de Dario, se interessará pela busca de um sagrado que desencadeará uma espécie de ritual poético e místico, presente não só nas revistas que fomentou, e que foram várias, mas também em sua própria poética, que defenderá a arte como a única flor da vida, princípio que encontrará em Schopenhauer. Em um momento de decadência e de neurose, na esteira do final do século XIX, o poeta buscará uma forma de reconciliação entre ciência e religião. Para Dario, a ciência não resolveu o problema do absoluto e a religião perdera o “verbo esotérico da fé” (1969b, p.71). Essa reconciliação, para o poeta, naturalmente, está na arte, uma arte que, sem dúvida, deverá passar pelas vias do mistério. É por isso que *Atlântida* é o poema que sintetiza seus ideais. O poema, publicado em 1938, um ano depois da morte do poeta, é uma tentativa de configurar um nacionalismo transfigurado em mito (poético). E criar um mito contemporâneo, de certa forma, foi o objetivo também de patafísicos e acephálicos, o que nos levaria aos situacionistas. A revolução de Dario se opera não só no plano da utopia, mas principalmente no plano da linguagem, pois o poeta consegue desenvolver aquela “consciência icônica”, tão cara aos simbolistas, e que segundo Leminski (2001), será a ponte entre Dario e seus contemporâneos. No entanto, não devemos esquecer que é a utopia que levará o poeta a criar a comunidade de Nova Crótona, em Rio Negro, onde fundou a escola Brasil Cívico, em 1914.

Iniciaremos a discussão apresentando um panorama do resgate do século XIX, presente em trabalhos como os de Laura Malosetti, Tadeu Chiarelli, Marcos Siscar, Vera Lins e Susana Scramim. O preâmbulo intenta discutir, *en passant*, a fecundidade de uma releitura do século XIX, e a sua contribuição para os estudos críticos do presente.

Na sequência, abordaremos as vivências e sobrevivências do paganismo no pensamento de Dario Vellozo, bem como a “pervivência” da poesia simbolista do Paraná, em específico a de Dario Vellozo, na poesia do presente – questão que será esmiuçada no terceiro capítulo. A questão do tempo, aqui, será fundamental, pois o encontro entre

simbolismo e poesia do presente poderá gerar uma força capaz de fornecer um outro olhar sobre uma tradição que se considera muitas vezes extinta. Enfocaremos ainda no primeiro capítulo a questão do símbolo para os simbolistas. Outras imagens serão recorrentes, como a da caveira, alegoria da morte e decadência, que reaparece no século XIX não só na Europa, mas também no grupo *Cenáculo*, e por extensão, nas revistas e poemas produzidos por Dario.

No segundo capítulo, discutiremos a posição radical da revista *Joaquim* em relação a Dario e outros simbolistas. A revista, fundada em 1946, pelo escritor curitibano Dalton Trevisan, circulou até 1948, período de ascensão do existencialismo no cenário literário do pós-guerra. Depreende-se de sua posição autonomista o desejo de iniciar oficialmente a literatura no Paraná. O periódico recusou o simbolismo, pois foi considerado por Dalton como um movimento que não sintonizou a sua produção com os problemas do homem e do mundo. Nesse contexto, Dario e outros poetas simbolistas foram considerados como “nefelibatas”, ou para usar um termo de Antonio Candido (1946), fatores de uma “literatura de raio-de-luar”. E é por terem voltado seus olhares para “nuvens” que foram “sequestrados” da revista *Joaquim*. Pretendemos problematizar o conceito de “poeta-nefelibata”, entendido pelos seus rivais como aquele que simplesmente vivia no mundo das nuvens, investigando, assim, a sua especificidade e procurando encontrar no elogio da nuvem algo mais do que uma evasão gratuita. Buscando um diálogo com a imagem do nefelibata, ainda no segundo capítulo, apresentaremos uma leitura do poema *Atlântida*, procurando perceber em que medida a configuração de um nacionalismo transfigurado em mito corrobora com os ideais de Dario, no contexto de sua produção e no contexto de outras *Atlântidas*. Naturalmente, a imagem do Templo das Musas aparecerá como contraponto e complemento ao poema, já que o Templo de Dario é, como nos disse Leminski (1978), um “poema de pedra”, um poema que materializará, numa arquitetura neoclássica, os ideais presentes em *Atlântida*.

Para finalizar, o terceiro capítulo intenta mergulhar na escrita de Dario, propondo uma leitura para alguns de seus poemas e percebendo possíveis relações de seu simbolismo com o decadentismo, expressionismo, com a Patafísica e com o grupo *Acéphale*. Além de colocar o pensamento de Dario em rede, pretendemos nesse momento discutir as sobrevivências propriamente ditas do simbolismo, e mais especificamente do simbolismo de Dario, numa linhagem da poesia contemporânea.

PREÂMBULO: RELENDO O SÉCULO XIX

Um passado relativamente recente tem motivado uma série de especulações críticas no âmbito da arte, convidando-nos a pensar o próprio presente. Vários críticos, interessados no século XIX, principalmente no campo da pintura, têm produzido uma série de (re)leituras que não só recolocam em cena obras que muitas vezes ficaram à margem do modernismo, mas que oportunamente discutem a arte contemporânea a partir desse diálogo. Na América Latina, é o caso, por exemplo, dos trabalhos da historiadora e crítica argentina Laura Malosetti, autora do importante estudo *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (2001). A pesquisadora vem constatando um diálogo na Argentina não só entre a pintura do século XIX com a arte contemporânea, mas também entre uma pintura como a de Leonardo com a fotografia, recuperando imagens de arte consagradas. Malosetti, ao revisar artistas mais tradicionais e buscar outros sentidos para imagens que estavam incorporadas como paisagens cotidianas, abre um diálogo com os artistas contemporâneos interessados em ler teoria e história da arte local. Essa nova crítica vem repensando o conceito de modernidade na América Latina, rediscutindo, assim, a produção dos artistas acadêmicos do século XIX, que segundo Malosetti foram nossos primeiros modernos. Aliás, o assunto foi o tema da exposição *Pampa, ciudad y subúrbio*¹, que produziu um diálogo entre os viajantes e pintores do século XIX e os artistas contemporâneos. No prefácio do catálogo, a curadora explicitou a proposta do evento:

Estas cuestiones están en el origen de esta exposición: ciudad y campo, pero específicamente el par Buenos Aires - pampa. No pretende trazar un recorrido histórico exhaustivo de la tradición paisajística en la Argentina, sino más bien proponer al espectador una reflexión sobre nuestra historia cultural y sus localizaciones: una indagación en las maneras en que se han imaginado la llanura pampeana, la ciudad de Buenos Aires y los espacios que se fueron gestando entre ambas – orilla, borde, suburbio –

¹ A exposição ocorreu em Buenos Aires, entre abril e junho de 2007.

en las artes visuales, desde el siglo XIX hasta la actualidad. La propuesta, entonces, es reunir un amplio conjunto de obras que rara vez se piensan en sus relaciones recíprocas, superar los parcelamientos en los que suelen ser confinadas: fotografía antigua y contemporánea, mapas, grabados del siglo XIX, pinturas, instalaciones, videoarte, esculturas y objetos. Confrontar la vivencia íntima y sensible del entorno con los discursos de la patria y el llamado “paisaje nacional”. Plantear diálogos y continuidades, resonancias y contrastes, transformaciones, conflictos en el tiempo. Problematicar la percepción y representación del lugar propio y de la distancia, la perspectiva que permite captar la inmediatez y la inmensidad (MALOSETTI, 2007, p. 7).

Chama a atenção, mais do que o interesse nas representações do pampa, da cidade e do subúrbio de Buenos Aires, do século XIX até a atualidade, o cruzamento warburguiano entre a fotografia antiga e a contemporânea, entre as pinturas acadêmicas e mapas com instalações recentes, vídeo-arte, esculturas e outros objetos. É o que pode ser percebido, por exemplo, na sessão *Cartografias*. Os mapas de John Arrowsmith, Schlieper e Vallardi, por exemplo, são postos em diálogo com as *heliografias* de León Ferrari, com o acrílico de Guillermo Kuitca, com a vídeo-instalação de Graciela Ataquiní, ou mesmo com os trabalhos de Jorge Macchi, Tamara Stuby e Lux Linder, ambos contemporâneos.

Citamos Malosetti como exemplo apenas para demonstrar o quando o diálogo com o século XIX pode ser produtivo para uma leitura interessada no presente. No caso da exposição referida, interessam-nos, como procedimento de leitura, as relações estabelecidas entre os artistas de épocas distintas e, mais do que isso, a leitura criativa que perpassa a montagem de uma exposição que é responsável por reforçar tais conexões. Não se trata de buscar simplesmente influências dos artistas do século XIX nos artistas contemporâneos, ou de encontrar temas e formas parecidas, mas de possibilitar outro modo de ver tanto a poesia do XIX, quanto a produção do presente, impactando a memória. Ou para usar uma expressão de Ana Balakian, pensando no simbolismo, agrupar artistas “mais de acordo com seu pensamento do que de acordo com seu estilo” (2007, p. 143). Se o objetivo da arte é impactar a memória,

perceber as redes tecidas por essa memória universal pode ser um passo importante para uma leitura crítica. Por isso, a obra de Warburg interessa tanto a Malosetti:

(...) o poder vem ao longo do tempo e creio que esse historiador logra a ver como uma pintura reaparece na obra de outros, assim como na obra de Manet (1832-1883) reaparecia Ticiano (1490-1576), reaparecia em Julio romano e Sem pão e sem trabalho reaparece em obras de Antonio Berni, Carlos Alonso, em muitos artistas contemporâneos (...) (*in* PEDROSO, 2007, p. 3).

No Brasil, um exemplo de interesse pelo século XIX encontra-se no trabalho do professor Tadeu Chiarelli. No ensaio “A repetição diferente: Aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX”, o pesquisador questiona a ideia de que os pintores modernistas romperam definitivamente com os acadêmicos do final do século XIX. O pesquisador nos mostra, por exemplo, o quanto os modernistas foram tocados pela pintura acadêmica, desconstruindo assim o senso comum de que a pintura modernista teria se voltado contra as conquistas da arte do século XIX. Chiarelli relembra um dos pronunciamentos de Mário de Andrade sobre o modernismo de 22, para quem o movimento teria significado a “reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional” (ANDRADE, 1942). Reverificação e remodelação que, para Chiarelli, não significou a superação das inquietações e necessidades apresentadas pelo debate crítico local, estabelecido desde o século XIX. E qual seria a grande demanda do ambiente brasileiro que, surgida no século XIX, ainda era capaz de mobilizar jovens artistas e intelectuais inquietos nos anos anteriores e posteriores a 1922, ano do centenário da Independência do país?:

Justamente a demanda pela constituição de uma “arte nacional”, aparecida ainda antes da Independência do país, mas agora revestida por uma modernidade entendida como “estilo moderno”, sorvida dos movimentos artísticos internacionais da primeira metade do século XX. (...) afirmo que, apesar de todas as notáveis diferenças visíveis entre parte significativa da pintura modernista e a retratística de D. Pedro II, é possível estabelecer conexões entre elas.

Conexões não apenas do ponto de vista histórico e ideológico, mas também (ou por causa) do ponto de vista estético. Conexões produtivas, na medida em que, se minimamente esclarecidas, poderão trazer outras possibilidades para a compreensão do sistema artístico brasileiro desse período fundamental de constituição da complexa modernidade que então se instituía no país (CHIARELLI, 2009, p. 133-134).

É também nesse caminho que Vera Lins vem lendo a obra do crítico de arte Gonzaga Duque, considerado por ela um modernista *avant la lettre*. Com essa hipótese a pesquisadora alarga a noção de modernismo, desenhando, dessa maneira, uma outra noção de modernidade. Para Vera Lins, das discussões recentes sobre a modernidade salta aos olhos um descontentamento com as leituras concentradas em um modernismo autonomista:

Fabricou-se uma ideia otimista da modernidade, já que se costuma pensar o modernismo e modernistas no quadro das vanguardas, que, fazendo tábua rasa do passado, formulavam utopias, para as quais propunham caminhos certos e retos. Essas vanguardas estéticas, que caminhavam junto com as políticas, tinham uma missão a cumprir e participavam do mito da revolução, da inovação total. Mas não se davam conta do que agitava o nosso século (LINS, 1991, p. 31).

O que subentende-se por essa agitação do século que os modernistas não perceberam? A uma corrente positiva, que privilegia o futuro e o rigor científico e está na origem do funcionalismo e do pensamento estrutural, Lins contrapõe uma outra corrente, aquela que traz um sujeito que não é só superfície, mas que navega num “mar misterioso de desejos vagos e difusos, que fala da renovação em lugar da revolução e procura entender seu passado, na reflexão crítica, lúcida e cética de uma vanguarda desencantada” (1991, p. 31). Tal desencantamento, que poderia ser nomeado como uma embriaguez provida de lucidez, não gera um grupo específico, uma vanguarda, como sugere a autora, mas um conjunto de manifestações, comunidades sem laços, que começam a se intensificar no final do século XIX, com os decadentes e simbolistas.

No caso da poesia simbolista, poderíamos aceitar a sugestão de Vera Lins, ao defender uma reavaliação do simbolismo que pode “rever o moderno, contar uma outra história” (1997, p. 151). Contra a lógica progressista do modernismo canônico, a pesquisadora chama a atenção para o fato de que a preocupação com o espiritual vai marcar o simbolismo, o expressionismo e o surrealismo, bem como a arte conceitual, correntes do moderno que não vêm a arte nos fatos, no imediatamente visível, como o impressionismo e o futurismo. A pesquisadora nos convida a delinear uma “terceira margem” na literatura e nas artes brasileiras que “revele, criando um outro pensamento, que ensine a ver abismos onde havia apenas lugares comuns e que recupere a esperança pela poesia, a possibilidade de ficções, de outras histórias” (1997, p. 153).

Vera Lins, uma leitora prolífica do nosso simbolismo, observou que se o iluminismo era otimista e acreditava na autoridade das ciências naturais e na superioridade das instituições liberal-democráticas, estes “modernistas”, os poetas simbolistas, são da linhagem trágica (LINS, 1997). Como Pascal e Kant, acreditavam que a razão é insuficiente como método de conhecimento. Daí a crítica radical dos simbolistas, que, unindo a noção de crítica a uma consciência trágica, eram cientes dos limites da racionalidade, partindo da consciência de que o mundo não é o que parece: “O trágico se preocupa com a verdade, por isso questiona a aparência, a representação, a linguagem” (LINS, 1997, p. 9). Essa visão pessimista adotada pelo simbolismo se opõe a uma concepção otimista da modernidade. É nesse sentido que Vera Lins resgata a figura do Pierrot², personagem da *Commedia dell’Arte* recriada pelos simbolistas. Muito próximo do saltimbanco de Baudelaire, o Pierrot moderno é “um ser à margem, que mostra incessantemente que sua pátria não é este mundo” (LINS, 1997, p. 11). No final do século XIX e início do XX, o Pierrot anda de mãos dadas com figuras como a do Nefelibata, do Mago, do Neo-Helênico, figuras que serão centrais em nosso trabalho sobre Dario Vellozo. Para Lins, a recuperação da figura

² Imagem equivalente a de Pierrot, no que se refere a um salto em direção ao abismo, é a do mago. E Dario Vellozo talvez seja um dos mais emblemáticos do nosso simbolismo. Mas não tomemos o clown ou o mago em um sentido pejorativo, como se poderia supor. Cláudio Willer, no ensaio “O mago, metáfora do poeta” (2009) analisa a relação entre essas duas figuras. Para ele, a defesa da autonomia da linguagem está a um passo da atribuição de valor mágico. A concepção é, ao mesmo tempo, poética e filosófica. Um dos poetas-magos identificados por Willer é justamente Dario Vellozo.

do saltimbanco na virada do século, ao retomar uma tradição morta, significa a busca do primitivo, do inconsciente, do impossível: “O salto do acrobata e as torções do contorcionista tinham a função de conjurar a morte ao imitarem o surgimento da vida. Com isso eles dominam a passagem das fronteiras proibidas, trazem a contradição e a crítica” (LINS, 1997, p. 12).

Interessada também no século XIX, Ana Balakian (2007), por sua vez, defende que os poetas simbolistas determinaram o destino dos poetas nos anos vindouros, o que por si só já é o suficiente para nos incitar a relê-los. A pesquisadora aponta dois pontos fortes de aproximação entre os simbolistas e os contemporâneos. O primeiro se refere à posição isolada do poeta na sociedade atual, sua inabilidade ou má vontade em se comunicar com o grande público leitor. Para ela, essa posição decorre da decisão de Verlaine: “et tout le reste est littérature”. O segundo ponto diz respeito ao fato de que os poetas do final do século concordaram com o veredito que separava a poesia do resto da literatura, e com isso rejeitaram a vasta audiência interessada em literatura (2007, p.96). O que não significa que o simbolismo seja uma herança transmitida de uma geração a outra, “primeiro porque “várias gerações foram simultaneamente enriquecidas por ele, segundo, porque o próprio simbolismo sofreu drásticas modificações com o passar do tempo” (BALAKIAN, 2007, p. 121).

Há outro fato que demonstra o quanto a releitura dessa tradição do XIX pode nos ajudar a pensar o presente. Marcos Siscar, em “Poetas à beira de uma crise de versos”, retoma o texto *Crise de Verso*, de Mallarmé, publicado inicialmente na *Revue Blanche*, em 1895, para problematizar o artigo “Poesia média e grandes questões”, de Luis Dolhnikoff, que exprime seu descontentamento em relação à discussão sobre poesia contemporânea. Dolhnikoff argumenta que ela – a poesia contemporânea - deixa de fora a “verdadeira contraposição” de tendências poéticas pelas quais o Brasil passou: uma *visualista* e outra *verbalista*. Dolhnikoff lamenta a ausência hoje dos poetas visuais entre os nomes mais conhecidos da nossa poesia. Para ele, a poesia teria dado passos para trás, de certo modo, retornando ao verso por inércia. Para Marcos Siscar o problema está mal colocado, porque a ideia de que a prática da poesia verbal, hoje, constitua um retorno ao verso “tradicional” é concebível única e exclusivamente da perspectiva da vanguarda concretista. Basta lembrar da máxima presente no manifesto concretista que deu por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal). Mas não é exatamente essa discussão que nos interessa aqui. Siscar, na tentativa de relançar uma leitura da tradição, de reativar

tensões, de atribuir outro sentido a fenômenos que a história relegou à margem, resgata o ensaio de um poeta simbolista que o ajuda a pensar a produção contemporânea. E não se trata apenas de uma aproximação gratuita, ou de um argumento de autoridade para justificar certos traços do que ele mesmo produz. É que a poesia brasileira nunca deixou de ser escrita em verso, e a crise identificada por Mallarmé não está ligada à superação do verso, não prevê uma poesia “além” do verso, mas percebe um *outro gosto*, uma *outra dicção*, uma *variação*.

A crise é sintoma de uma “operação delicada, meditada e crítica do corte (ou da cesura) que se define como elemento de interesse da reflexão sobre o presente da poesia, que não é apenas técnica, mas também histórica e cultural” (2008, p.213). Nesse sentido, Mallarmé percebe a crise não só histórica (decadência), mas também formal que rondava o período e essa crise formal, por ele detectada, é discutida a partir da ruptura causada pelo *enjambement*, elemento que fez com que o verso perdesse a sua vocação para o natural, para o sentencioso e para o aforístico (caso do verso alexandrino francês tradicional). A “torção da linha”, desencadeada pelo *enjambement*, foi responsável por instaurar a crise que abriu as portas para o poema em prosa, praticado abundantemente pelos simbolistas, nossos primeiros modernos, e também pelos contemporâneos. Mas esse novo verso é entendido não apenas como sequência de palavras que compõe uma linha interrompida, “mas como momento irritado em que se acentua a dicção, momento em que o texto é capaz de dar conta dessa oscilação, ou dessa hesitação (retornando uma palavra de Valéry) que constituiria o poético” (2008, p. 214).

Para Siscar, a tensão do discurso de Mallarmé só pode ser compreendida a partir de uma perspectiva que reúna poética e filosofia da cultura, ou seja, a crise não designa um fato histórico que atinge a poesia, mas é “um modo de nomear um estado de poesia, um determinado tratamento dispensado ao poema que oscila entre o repouso da tradição e o interregno interessantíssimo do quase” (2008, p. 215). Assim, não há retorno ao verso, porque nunca saímos dele, e não há um retorno da crise, porque também nunca saímos dela. Portanto, não se trata de afirmar que a poesia contemporânea, ao valorizar o inacabamento formal por meio do poema em prosa, “resgata” uma forma simbolista, porque o “inacabamento poético não seria uma forma coerente com o inacabamento da experiência, mas a manifestação da dificuldade da forma, ou seja, da dificuldade de se pensar o inacabamento como tal” (2008, p. 216). É por isso que, para Siscar, aquilo que chamamos de “forma” de um poema não se qualifica

simplesmente como estilo de um texto, ou de um autor, ou de um movimento, mas um modo de relação com a crise. Em outras palavras, poderíamos dizer que se a poesia contemporânea se aproxima do simbolismo, não é simplesmente por se “enamorar” de “formas” simbolistas, das Musas que moram em um Templo, mas por reconhecer como ele o lugar de uma crise. Nesse sentido, o interesse pelo poema em prosa, não como forma, mas como reconhecimento da crise, é sintomático na poesia do presente. Basta lembrar que o ensaio de Mallarmé foi publicado pela revista *Inimigo Rumor* 20 (2008), a mesma revista que, em 2003, editou um número especial dedicado ao poema em prosa.

Para finalizar esta rápida discussão sobre a produtividade de uma leitura do século XIX para a poesia do presente, que de certa forma será recorrente ao longo de nosso trabalho, lembremos do estudo desenvolvido pela professora Susana Scramim sobre a relação entre Paulo Leminski e os simbolistas. Para ela, além da destreza poética, a poesia de Paulo Leminski “possui a força que somente é encontrada naqueles poetas e seus poemas que aprenderam a lição dos grandes investigadores da relação entre mito e literatura a partir da segunda metade do século XIX” (2010, p. 218). A lição a que a pesquisadora se refere é a do abandono tanto da ideia da literatura tomada como expressão de um sujeito, quanto a ideia de que a literatura poderia expressar a realidade. No contexto do simbolismo, o próprio conceito de literatura ganharia um outro sentido. Se por um lado, com os parnasianos, a literatura pode ser pensada como anti-literatura - por se contentarem em manejar objetos -, com os simbolistas, que se sentiam como representantes de um mundo em decadência, a literatura passa a ser pensada como um “lugar” de morte. No entanto, essa morte, como veremos ao longo do trabalho, possui um outro sentido, pois o desejo dos simbolistas era o de produzir uma literatura que “tivesse o poder de continuar produzindo vida”. Morte e vida se tornam elementos indiscerníveis, e a conjugação desse contrário, como veremos, encontra na poesia de Dario, via Magia, uma de suas fortes expressões.

“... continuar produzindo vida”: É nesse sentido que Scramim aproxima a poesia do presente com o simbolismo, pois, para ela, “a relação entre a poesia de Paulo Leminski e a poesia do final do século XIX se constrói e se mantém pelo desejo de produzir vida literária em um contexto de morte” (2010, p. 220). Essa aproximação desmonta algumas leituras consignadas que defenderam o esteticismo como a *célula mater* da poesia finissecular ao enfocar a importância que Leminski deu à experiência semiótica presente no poema simbolista, em

que a vida é compreendida em sua materialidade, em seu aspecto sógnico. Os poemas, longe de se colocarem à procura de mundos longínquos e evanescentes - conforme comumente são lidos os poemas simbolistas -, “estão marcados por um senso de concretude, no sentido de que a composição se empenha na tomada de posse de um real não pacificado através da imagem” (2010, p. 221). Esse real não pacificado através da imagem franqueará uma justa aproximação entre o simbolismo e o expressionismo, dois movimentos que construirão, cada qual à sua maneira, máquinas de produzir imagens.

Lembremos que é pelo caminho tortuoso das imagens e do oculto que Leminski lerá o poema “Palingenésia”, de Dario Vellozo, observando que este simbolista, com a noção de oculto teria “compreendido a irredutibilidade do signo icônico ao signo verbal” (LEMINSKI, 2001, p. 85). O que demonstra que o retorno com diferença de Leminski a Dario passa pela dimensão icônica, cujas teorizações lhe chegavam por meio do Concretismo e da semiótica. O que está subentendido na afirmação de Leminski é que o culto do ícone, da materialidade da linguagem presente na poesia que produzia, era uma contribuição de Dario Vellozo. Voltaremos a diante ao poema “Palingenésia”, bem como à leitura desenvolvida por Susana Scramim da sobrevivência do simbolismo na poesia de Leminski.

2 VIVÊNCIAS E SOBREVIVÊNCIAS

*Sol da Grécia pagã, mel do Himeto, áurea fonte
Castália, inspiração dos deuses e rapsodos;
Sol de Aspásia e Afrodite a dourar tudo e todos,
Belveder de Atenê, vinho de Anacreonte*

Fragmento do poema Hélios, de Dario Vellozo

Começemos traçando um percurso. Sobre a mesa, duas fotografias em preto e branco encontradas no arquivo de Dario Vellozo, pertencente ao acervo do Museu da Imagem e do Som, de Curitiba. A partir delas, tentaremos mapear uma cartografia dos gestos de sua poesia, bem como as suas sobrevivências. As imagens em questão, atravessadas por uma memória gestual da Antiguidade, poderiam servir para ilustrar a leitura que proponho aqui da sobrevivência do paganismo na poesia simbolista produzida no Paraná, bem como da sobrevivência do simbolismo de Dario em poetas contemporâneos. Na primeira delas (fig. 1), pode-se ver uma sobreposição de imagens, fruto de um problema gerado no momento de captação da foto. Uma sobreposição que, se por um lado aponta para uma representação que falhou – neste caso um fracasso da imagem – por outro, positivamente, abre um horizonte de leitura nos convidando a ver nesse fracasso o encontro de dois tempos, um deles pautado pelo paganismo helênico e o outro pela poesia simbolista no contexto da *belle époque*, no Paraná. A mulher desconhecida que se encontra próxima ao Templo das Musas, funde-se com o espectro de duas crianças – provavelmente os filhos do poeta. A estranheza advém não apenas do caráter fantasmagórico da sobreposição, mas da possibilidade de tomá-la como aspecto constitutivo de todas as outras fotografias que compõem o acervo, cerca de trezentas³. As outras imagens estão desprovidas desse efeito, no entanto, apontam também para uma sobreposição que, conscientemente ou não, as constitui. Na segunda imagem (fig. 2), um grupo de jovens trajando togas helênicas ensaia movimentos semelhantes àqueles que foram materializados em vasos gregos, estátuas e cariátides, na Antiguidade. Esses jovens, também fotografados em frente ao Templo, colocam em movimento a teatralidade de um gesto que é sintoma não

³ A data em que as fotografias foram tiradas é desconhecida. Calcula-se que as imagens sejam do final da década de 20. Agradeço ao MIS (Museu da Imagem e do Som do Paraná), que cedeu as imagens para a pesquisa.

apenas de uma nostalgia, mas de uma produtividade conferida à prática poética de Dario Vellozo. Não se trata apenas de uma pose, mas de um teatro que intenta reconstituir a dança das musas, bem como o universo cultural da Grécia Antiga, na pacata Curitiba no início do século XX.



(figura 1)



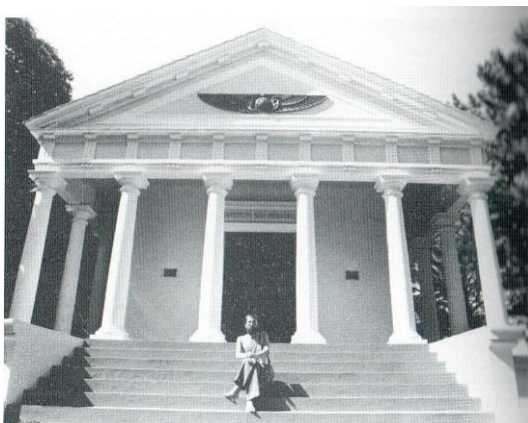
(figura 2)

Didi-Huberman, em *Cuando las imágenes toman posición* (2008) - um estudo em que ele se dedica a discutir a montagem e o consequente anacronismo do *Diário de Trabalho* (*Arbeitsjournal*) e do *ABC ou Abecedário da Guerra* (*Kriegsfibel*), de Bertolt Brecht -, observa que a complexidade e a plasticidade temporal do meio fotográfico se revelam “constitucionalmente aptas para este tipo de atravessamentos o

transparentamientos de la memoria en la historia” (2008, p. 209). Da mesma forma, o *pathos* personificado pela poesia de Dario assemelha-se à cena gravada na placa de vidro. Nesse caso, poderíamos aceitar a fotografia como um instrumento privilegiado na revelação de uma memória.

A segunda imagem, atravessada pela memória gestual que tratamos aqui faz lembrar os gestos da bailarina norte-americana Isadora Duncan que se interessou pelos movimentos corporais oriundos da Antiguidade. Isadora propôs em sua dança o resgate do universo artístico da Antiguidade Grega e chegou a visitar o Brasil, em 1917, para apresentar-se no Rio de Janeiro. As fotos em questão mostram que não foi somente a bailarina – embora ela tenha sido a mais conhecida –, que celebrou o universo da antiguidade clássica com o objetivo de fazer dela um modelo para uma sociedade brasileira moderna. As fotografias apontam para o passado, não apenas o de Dario, mas também o de uma Grécia Antiga e Ideal. Nos dois casos não estaríamos distante de Roland Barthes ao afirmar, na constatação do “Isso foi”, que “a foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (1984, p. 53). No entanto, a imagem do Templo que nos mostra a figuração da morte, reaparece, com diferença, como emblema de uma sobrevida em uma fotografia mais recente. Acrescentemos às duas imagens essa outra fotografia.

Refiro-me à fotografia em que o poeta Paulo Leminski aparece sentado nos degraus do Templo - imagem que discutiremos adiante. O choque entre os tempos, materializados nas três fotografias, nos convida a pensar não apenas a sobrevivência da cultura grega em Dario, mas também a sobrevida do pensamento de Dario em uma linhagem da poesia do presente.



(figura 3)

Se partirmos do pressuposto de que uma imagem sempre está carregada de história, perceberemos que o retorno dessa mesma imagem, em outras condições, instaura uma diferença que lhe confere uma potência capaz de colocá-la em rede, fazendo-a funcionar, ao mesmo tempo como sintoma, mediante uma interrupção no saber, e como conhecimento, mediante uma interrupção no caos. Nesse sentido, uma das características mais relevantes da imagem é funcionar simultaneamente como carrasco e como vítima, lembrando aqui do poema *heautontimoroumenos*, de Charles Baudelaire (1995). Essa diferença, que faz com que uma imagem possa ser dialética, tal como Walter Benjamin sugeriu sobre poemas do próprio autor das *Flores do Mal*, nos interessa de maneira especial.

Poderíamos partir da ideia, presente nos trabalhos de Georges Didi-Huberman, de que diante da imagem, estamos diante do tempo. Em *Ante el tiempo*, o filósofo chama a atenção para um dos afrescos do Convento de São Marcos, em Florença, pintado no século XV por Fra Angelico. O contraste entre as paredes pintadas a cal e o quadro roxo salpicado de “manchas erráticas”, que se perpetuou como uma constelação de fogos de artifício ou estrelas fixas, gera uma deflagração do tempo, capaz de mostrar que “ante una imagen – tan antigua como sea -, el presente no cesa jamás de reconfigurarse” e que “ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea -, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse” (2006, p. 12). O problema que se coloca, segundo Didi-Huberman, é como estar à altura de todos os tempos que as imagens diante de nós conjugam sobre tantos planos? A pergunta é

clara: “¿En que condiciones un objeto, o un cuestionamiento histórico nuevo puede, asimismo, emerger tardíamente en un contexto tan conocido y tan, por así decirlo, documentado, como es el Renacimiento florentino?” (2006, p. 13). O que está em questão é a própria ideia de um regime do olhar. Colocar-se diante de um objeto não significa somente interrogar o objeto, mas principalmente atentar para a questão do tempo. Essa é a aposta do trabalho do filósofo francês: desenvolver uma arqueologia crítica dos modelos de tempos, dos valores do uso do tempo. A necessidade é a de um anacronismo, que aparece no interior dos próprios objetos, sendo “el modo temporal de expresar a exuberancia, la complejidad, la sobre-determinación de las imágenes” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 18). Talvez pudéssemos falar aqui em *eras imaginárias*, recorrendo ao pensamento de Lezama Lima. Em *La Expresión Americana* (1993), Lezama diferencia o *logos* hegeliano do *logos* poético. Hegel vê a história como um processo que conduz ao desenvolvimento. O *logos* poético, ao contrário, vê a história como um conjunto de imagens. Essa é uma concepção que transforma o “ser” em “ímago”. A visão é histórica, porém não historicista. Uma visão histórica da forma como uma grande paisagem. Como Walter Benjamin, o poeta cubano renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos como as contas de um rosário. Para Eduardo Ramos-Izquierdo, as *eras imaginárias* são a busca da “sobrevivência da imagem no tempo: a Unidade; de outros tempos e outras culturas; a Alteridade; da recriação de um passado imaginário” (1984, p. 68). Ou seja, em outras palavras, a derrota da causalidade.

Giorgio Agamben, num interessante ensaio sobre o tempo e a história, presente no livro *Infância e História – Destruição da experiência e origem da história* (2005), levanta uma série de questões ligadas à concepção linear e não-linear do tempo, traçando uma espécie de panorama, dos filósofos gregos aos contemporâneos, das formulações preocupadas com o assunto. Posicionando-se contra a noção aristotélica e cristã de tempo, e pensando também no marxismo, o filósofo italiano observa que o verdadeiro materialista histórico é aquele que é capaz de parar o tempo, “pois conserva a lembrança de que a pátria original do homem é o prazer” (AGAMBEN, 2005, p. 128). A relação prazer/tempo, que já pode ser observada em Aristóteles, está ligada ao fato de que o prazer tem o poder de suspender o tempo. Uma experiência capaz de romper com a lógica tradicional de tempo pode ser encontrada no jogo (do latim *jocus*, que alude a uma brincadeira). Analisando o livro *Pinóquio*, de Collodi, Agamben lembra da cena em que a personagem entra no País dos Brinquedos. Lá, as brincadeiras

eram tantas que o lugar tinha como efeito “uma paralisação e uma destruição do calendário” (AGAMBEN, 2005, p. 82). Se a quebra do tempo hegeliano é um dos efeitos do prazer desencadeado pelo jogo, poderíamos pensar que o anacronismo de que nos fala Didi-Huberman funciona também como uma espécie de *jogo*, ou mesmo uma saída para uma história teleológica, seja ela apocalíptica ou redentora. O “cosmopoético” lezamiano pretende construir uma visão histórica mediante o filtro da imagem. A recusa do historicismo pode ser percebida no conceito de *eras imaginárias*. O conceito é trans-histórico (anacrônico) e trans-geográfico, o que faz com que uma *era imaginária* possa aflorar em outra. É o que Lezama percebe, por exemplo, entre elementos de culturas aparentemente distantes no tempo e no espaço:

A través de esos enlaces retrospectivos, precisamos la vivencia de la *aporroia* de los griegos, de su concepto de la evaporación, y cómo esa tendencia para el anegarse en el elemento neptunista o ácueo del cuerpo, ha estado presente con milenios de separación, en un poeta contemporáneo, en un monólogo de Hamlet, en los peculiares modos de conversación de un emperador romano y en los conceptos movilizados casi con fuerza oracular por el pueblo griego (LEZAMA LIMA, 1993, p. 60).

Voltemos aqui aos argumentos de Didi-Huberman. O anacronismo, que surgiria na *dobra* entre a imagem e a história, tal como as *eras imaginárias* de Lezama, seria extremamente fecundo por operar os múltiplos tempos estratificados nos objetos, apelando para algo que possa ser mais do que o passado e mais do que o presente. Operar esses tempos teria como sinônimo o ato de *montar*. Didi-Huberman argumenta que para dar conta dessa “vida histórica”, para usar um termo de Burckhardt, o saber histórico deveria aprender a problematizar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, “tecer de novo as fibras de tempos heterogêneos” (2006, p. 43). Nesse sentido, a imagem deveria ser pensada como uma construção da memória. Esse é o interesse de um crítico como Raúl Antelo, ao observar que as imagens produzem um regime de significação que apela aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, “sobrevivem e deslocam-se no tempo e no espaço, exigindo que se alarguem, conseqüentemente, os modelos da temporalidade histórica e que se acompanhe a sua sobrevivência para

além do espaço cultural originário” (ANTELO, 2004, p. 9). Se adotarmos um outro modelo de temporalidade, como nos sugere Antelo, e levarmos a cabo a afirmação de Giorgio Agamben, de que a “história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência, intervalo, descontinuidade, *epochê*” (AGAMBEN, 2005, p.65), perceberemos que acompanhar a sobrevivência da imagem, tal como nos é dada no torvelinho da história, e consequentemente no jogo de um anacronismo fundante, pode ser uma forma ainda possível de ler o próprio presente. Leminski, ao posar para foto, nas escadas do Templo, está de certa maneira, interferindo nas antigas fotografias, devolvendo potência aos gestos nelas gravados, agora sobreviventes.

Aby Warburg, que foi um dos pioneiros da perspectiva anacrônica, no campo da história da arte, apresentou uma concepção rememorativa da história. Nela, as imagens criam, no movimento de sobrevivência e de diferimento que lhes é característico, “determinadas circulações e intricações de tempo, intervalos e falhas, que vão desenhando um percurso, um regime de verdade, uma densidade constelacional própria” (ANTELO, 2004, p.9-10). Ainda acompanhando o raciocínio de Raúl Antelo, perceberemos que o conceito de sobrevivência, central na teoria de Warburg, e que foi desenvolvido previamente por Edward Tylor, nos fornece uma saída para o impasse do presente, e as fórmulas do passado, tocadas pela fórmula do *pathos*, *pathosformel*, no dizer de Warburg, “ainda podem ser equacionadas como problema” (ANTELO, 2004, p. 10-11). Essa questão chamou a atenção de Agamben, que no ensaio “Entre Narciso e Pigmaleão”, presente no livro *Estâncias* (2007), observa a força dialética e a consequente tensão potencial buscada por Warburg:

Se é verdade que, na história da cultura, as grandes inovações se efetuam frequentemente a partir de elementos recebidos da tradição, também é verdade que as “polarizações”, através das quais uma época afirma a própria novidade com relação ao passado, são, em geral possibilitadas pela preexistência, no seio da herança transmitida pela tradição, de uma tensão potencial, que precisamente se reatualiza e se polariza no encontro com a nova época (Aby Warburg falava, a esse respeito, dos símbolos culturais como se fossem “dinamogramas” ou condensadores

elétricos, que transmitem uma carga energética em toda a sua tensão, mas sem a caracterizar semanticamente de modo positivo ou negativo) (AGAMBEN, 2007, p. 194).

Mas de que maneira essa ideia de “sobrevivência” – tomada aqui como sinônimo de uma polarização ou mesmo como a transmissão de uma carga energética, de que nos fala Agamben a respeito de Warburg - poderia ser percebida na poesia simbolista produzida no Paraná e mais especificamente na poesia de Dario Vellozo, bem como no seu interesse pelo paganismo? Que imagens são produzidas pelo anacronismo que pautou o ressurgimento de uma cultura helênica na capital do Paraná no final do século XIX e início do século XX? E que força ainda produz essa mesma poesia na literatura do presente? De que maneira o problema da “origem” e da “gênese” se coloca nessa “comunidade de afetos”, de “dinamogramas”, ao criar duas formas de compreensão do fenômeno literário, uma pautada pela noção de começo, e outra inevitavelmente pautada pela noção de re-começo e inacabamento? O confronto entre os tempos⁴ envolvidos nesse processo, e consequentemente entre seus espaços que não devem mais ser pensados como circunscritos e delimitados, parece não apenas responder às questões apontadas, como também levantar hipóteses de leitura que, colocadas em jogo, redefinem as dimensões temporais, suas fronteiras, seus limiares e suas imagens, possibilitando-nos alargar os modos de olhar de uma determinada fábula crítica. Em outras palavras, o que pretendemos é “pôr em movimento”⁵ a poesia simbolista de Dario

⁴ Silviano Santiago, no *Glossário de Derrida*, lembra de um dos conceitos de Freud explorado por Derrida que sinaliza para a ideia de que no aparelho psíquico “as cenas do passado atuam de maneira diferida, como suplemento, num tempo que não é mais o determinismo do tempo da mecânica” (1976, p. 70); é a noção de Posterioridade (*après-coup*).

⁵ O termo é aplicado por Didi-Huberman no prefácio que escreve para o estudo de Philippe-Alain Michaud (2004) sobre a relação entre Warburg e o cinema: *Aby Warburg and the Image in Motion*. No prefácio “Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)”, Didi-Huberman observa que o pensamento de Warburg pôs a história em movimento. Nesse sentido, o conceito de *Pathosformel* deu à história da arte uma dimensão arqueológica fundamental, a do sintoma, entendido como movimento em corpos:

Here the *symptom* is understood as movement in *bodies*, a movement that fascinated Warburg not only because he considered it “passionate agitation” but also because he judged it an “external prompting” (...) Warburg’s thought sets art history in motion because the movement it opens up

Vellozo, colocá-la em rede, fazê-la funcionar, tendo em vista a força que ainda produz, ou seja, redesenhar a cartografia de seus gestos – operá-la, re-traçá-la.

Poderíamos começar por um *ritornello*, o retorno da Hélade no cenário da *belle époque* curitibana, mas não sem antes falar de outro, o de João Itiberê da Cunha, filho mais moço do musicista João Manuel, e irmão de Brasília Itiberê. O poeta volta da Europa em 1892, depois de instruir-se na Bélgica, onde foi colega de Maeterlinck, no colégio dos jesuítas Saint-Michel, e de travar contato com o grupo da *Jeune Belgique*, composto por literatos belgas interessados no Simbolismo. João Itiberê, que chegou a participar da revista do grupo, conhecera Peladan, Stanislas de Guaita, Papus, Eliphas Levi, entre outros. Esse retorno parece ser responsável pela consolidação de um ambiente cultural da *belle époque* que já vinha se delineando, não apenas em Curitiba, mas em todo o país na segunda metade do século XIX. A novidade esotérica e mágica trazida pelo poeta entusiasmou o jovem Dario Vellozo (1869-1937), que nascido no Rio de Janeiro se mudara com o pai e um irmão para Curitiba em 1885.

Se por um lado o movimento de Curitiba teve ligações com o que acontecia no Rio de Janeiro, ao qual Emiliano Perneta e Nestor Vitor estavam ligados, a influência de João Itiberê⁶ foi decisiva no

comprises things that are *at once* archaeological (fossils, survivals) and current (gestures, experiences) (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 15-16).

⁶ Cassiana Lacerda Carollo (1970), no artigo “Jean Itiberé (1870-1953): Um informante”, lembra que, quando o poeta chega ao Brasil, já encontra formado no Rio o grupo da *Folha Popular*. Em Curitiba, também vai encontrar um ambiente formado, o que não significa que ele não tenha influenciado o grupo. É o caso da revista *Cenáculo*. No entanto, o grupo já estava formado antes de 1892, tendo nascido nas antigas reuniões no Karoim subterrâneo, localizado no porão da casa de Dario Vellozo. Participavam das reuniões Silveira Neto, Antônio Braga, Dario Vellozo, e mais tarde Julio Perneta. O primeiro grande esforço do grupo vai se concentrar na Revista Azul (1893), na qual Itiberé vai publicar seu primeiro texto no Paraná. Porém, é no *Cenáculo* que o poeta vai participar com mais frequência, não só por meio de seus textos, mas também pela colaboração de Ivan Gilkin que foi conseguida graças às suas relações com o poeta belga. O que fez com que a revista tivesse uma projeção internacional. Sobre a relação entre Dario Vellozo e João Itiberé, Carollo escreve:

Pelas dedicatórias de seus textos podemos perceber que desde logo foi Dario Vellozo seu maior “confrère”. Este último não só traduziu alguns de seus textos, como também na carta a Jean Itiberé, **Ciência Oculta**, faz observações decisivas acerca da importância de Jean Itiberé em sua

desenvolvimento do Simbolismo de Dario: “(...) como consequência do influxo de João Itiberê, o simbolismo de Dario Vellozo nasce de Peladan, Maeterlinck, Stanislas de Guaita e os outros desta linha” (PILOTTO, 1976, p. 431-432). Civilizador do meio literário local, como Andrade Muricy o caracterizou, João Itiberê é lembrado como uma figura curiosa no cenário curitibano da época:

Aquele dandy – vestiu-se com o mesmo rigor e apurado gosto até o fim de sua vida, aos 82 anos -, deslumbrou e chocou Curitiba com essa elegância e requinte. Mais, porém, do que a sua finura de maneiras impressionaram aos intelectuais da sua terra as suas credenciais literárias (...) (MURICY, 1976, p. 199).

Assim como Medeiros e Albuquerque no Rio, que trouxera de Paris farta fortuna bibliográfica simbolista, - que seria depois apresentada a Araripe Júnior, que as repassou a Gama Rosa até chegar em Cruz e Sousa -, o curitibano, *dandy* parananense, que vivera na Bélgica desde os 8 anos, trouxera *L'Après-Midi d'un Faune*, de Mallarmé; *L'Art Symboliste*, de Georges Vannor, textos de Jean Moréas, René Ghill, Gustave Kahn, Villiers de L'Isle Adam entre outros.

Não foi por acaso, muito menos por fatores climáticos, que o simbolismo ganhou força no Paraná. Ele se deve em grande parte ao contato com Baudelaire. Emiliano Pernetá foi um dos responsáveis pela apresentação das *Flores do Mal* ao grupo curitibano:

Em São Paulo, entre os moços acadêmicos começava-se a ler Baudelaire. Emiliano Pernetá, que lá estudava, foi dos primeiros a manusear, numa atmosfera de mistério, entre os companheiros mais íntimos, quase como quem lê páginas proibidas, as *Flores do Mal*. Nas férias levou consigo o estranho volume para Curitiba. Teve a grande gentileza de confiar-me aquela raridade por alguns dias (VÍTOR, 1979, p. 76).

Não foi apenas Nestor Vítor que se entusiasmou com o poeta francês. Na mesma época, falo das duas últimas décadas do século XIX,

formação, principalmente na introdução à leitura de autores ocultistas (CAROLLO, 1970, p. 70).

momento do retorno de Itiberê, surgiu a revista *Club Coritibano*, onde Dario Vellozo publicou grande parte de seus artigos. Cinco anos depois, surgiu o *Cenáculo*, que procurou aprofundar os estudos teóricos sobre o simbolismo. O grupo de Dario adotou como símbolo um escudo decorado com uma caveira e uma pena confeccionado pelo poeta Silveira Neto. Após o *Cenáculo*, surgiram outras publicações, como *Pallium* (1898), *Turris Ebúrnea* (1900), *Azul* (1900), *Breviário* (1900), *Victrix* (1902), *Stellario* (1905) etc.

Algumas das revistas curitibanas não chegaram a definir uma única postura literária. O que se percebe é que amalgamaram discussões que iam da poesia simbolista aos ideais maçônicos, passando pelas questões esotéricas, neo-pitagóricas e também cívicas. Dario, por exemplo, ao passo que se entusiasmava com o simbolismo, evocava o Brasil como uma Nova Atlântida. Uma das revistas dirigidas por ele, *Brasil Cívico*, apresenta um programa complementar ao das revistas anteriores. Nela, o misticismo está relacionado com uma concepção messiânica de nacionalismo. No primeiro número, lançado em março de 1918, o poeta confessa o caráter pedagógico da revista:

Registrará o que se prenda à Família, à Pátria e à Humanidade, inspirando-se na lição das mentes criadoras e supernas, mormente nas determinantes históricas do Brasil, nos ritmos de sua evolução político-social, na luz guiadora de suas aspirações humaníssimas, de sua alma idealista e honesta, de seus sentimentos altruísticos, da sub-consciência de seus destinos para a Harmonia, a Cultura, a Paz, a Ordem e Progresso (VELLOZO in CAROLLO, 1980, p. 273-274).

A concepção de *Brasil Cívico* não está dissociada das outras revistas dirigidas por Dario. Também não podemos esquecer que ele era maçom, e que seus ideais esotéricos e políticos estavam fundamentando sua produção crítica e poética. O messianismo nacionalista, que discutiremos ao longo do trabalho, culminaria no seu livro *Atlântida*.

Segundo Fernando Cerisara Gil, no caso da literatura brasileira, foi no período parnasiano-simbolista que o público começou a se pôr no horizonte reflexivo de nossos escritores e também a ser ao menos “tematizado no plano da produção” (GIL, 2006, p. 19). Sob esse enfoque, até o momento finissecular a presença do público era entendida como uma multidão supostamente integrada (ou não) ao círculo letrado

e não se efetivava como preocupação crítica e criadora sistemática: “Essa presença do público, sugerida nos termos de Walter Benjamin, está relacionada ao redimensionamento do papel social do escritor nos sistemas literário e social, o que no Brasil apenas começa a se esboçar nos últimos decênios do século XIX” (GIL, 2006, p. 19). É claro que essa relação entre autor e público já existia antes disso e foi analisada por Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*. Mas enquanto no Arcadismo, o direcionamento do autor é em grande parte dirigido a um autopúblico, e passa a ser redimensionado no romantismo - que tende para o desejo de nacionalidade e para a expressão subjetiva do sujeito -, no simbolismo rompe-se de certa maneira o desejo do poeta de se fazer ouvir pelo público que inventa, “pois comunga os mesmos ideais com este, embora já anuncie, ele mesmo, a sua situação precária nesse sistema de relação” (*idem*, p. 25). O equilíbrio entre poeta e público, que talvez encontre na poesia de Castro Alves o seu último grande momento, rompe-se definitivamente, “e a postura que vai marcar a posição do poeta diante do público projetado será a de desidentificação e mesmo a de antagonismo entre poeta e público” (*idem*, p. 27). No entanto, a questão parece não ser tão simples quanto aparece nos argumentos de Fernando Cerisara Gil. Basta lembrar do poema que abre as “Flores do Mal”, de Charles Baudelaire, que poderia ser considerado um adendo à dedicatória endereçada no início a Théophile Gautier. Diz Baudelaire ao encerrar poema “Ao Leitor”: “Tu conheces, leitor, o monstro delicado / Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (1995, p. 104). O leitor que aparece com o semblante de um monstro, e que Baudelaire chama de hipócrita é também considerado um igual, um irmão. Se há a personificação de uma desidentificação, ou mesmo de antagonismo entre o poeta e o leitor, na poesia que tratamos, é um embate entre o poeta e um público específico, um público imaginado, mesmo que ainda não completamente constituído⁷, o leitor burguês. Se o

⁷ Fernando Cerisara Gil, seguindo os pressupostos de Candido sobre a relação autor-obra-público, observa que “parece estar longe no Brasil do final do século XIX, a possibilidade de os poetas poderem articular um discurso poético com tal envergadura crítica, uma vez que não havia condições históricas de se ter nem um *público burguês real* nem muito menos um *público virtual antiburguês*” (GIL, 2006, p. 31). Penso, ao contrário, que a discussão sobre a existência ou não de um público burguês não interfere no objetivo de nosso trabalho, visto que estamos mais preocupados com a poesia dos simbolistas e suas sobrevivências do que com o horizonte de recepção dessa obra. Apesar da consciência de classes só se constituir com força depois das primeiras décadas do século XX, o poeta simbolista sabe o que escreve e para quem escreve. Independente de produzir para a “classe” ou para um “público maior”, de escrever para ser ou não ser lido, sua poesia existe e produz uma força. Portanto, não discutiremos a tese de Candido sobre a existência de um sistema literário a partir da relação entre autor e público.

poeta está além do Estado, e os seus ideais se encontram desconectados de uma comunidade, isso não significa que o poeta não pressuponha o leitor, mesmo que *hipócrita* ou *irmão*. Todavia, o próprio Fernando Cerisara Gil lembra que o poeta parnasiano-simbolista se distancia dos homens e da realidade concreta e cotidiana por fazer profissão de fé de que não há lugar para si num mundo que é percebido como nas palavras de Cruz e Sousa em “Condenação Fatal”, “o exílio dos exílios / um monturo de fezes putrefato” (1988, p. 63). O que, por sua vez, vai contribuir para toda a idealização de uma *turris ebúrnea*, que perpassará essa poesia. Se por um lado, o sentimento de missão, que foi uma constante na formação da literatura brasileira, perde em grande parte o seu sentido na poesia brasileira *fin-de-siècle*, por outro não deixa de existir, pois passa a entrar numa zona de indeterminação, “na qual a sua ‘impolítica’, isto é, a tomada de posição de seu ‘fora’ e sua relação de ‘con’, é a sua posição política enquanto tal, é o que faz dela um corpo em relação a outros corpos, isto é, um corpo político (SCRAMIM, 2008, p. 12). O que por si só bastaria para desmistificar a ideia de que a poesia simbolista (nefelibata) abre mão da política. Assim, de um lado, em Dario, aparece a valorização do aquém-mítico, figurado nas referências à Grécia e ao paganismo; e de outro, a valorização do além-utópico, figurado na utopia do Brasil como uma *Nova Atlântida*. Os dois lados não estão dissociados.

Andrade Muricy observa que a formação dos simbolistas do Paraná recebeu grandes subsídios do Esoterismo. Nesse contexto, Dario Vellozo foi aquele que mais se inebriou por essa “misticidade obscura”, que esteve muito em voga no Romantismo francês oitocentista, e que seria responsável pelo resgate de uma determinada “alquimia medieval”. Se no início da produção de Dario predominou uma luta espiritual íntima, num segundo momento as questões esotéricas passaram a ser o seu foco central:

Foi, aos poucos, porém, instilando esoterismo na sua obra de poeta e de escritor. Progressivamente, um hermetismo estrito foi dominando aquela produção. Chegou a um compromisso *sui generis* entre os elementos da antiga retórica altissonante, e uma concisão bastante rígida. Foi construindo um vocabulário e usando de expressões muito particulares, verdadeira tecnologia “iniciática”, que invadiu por completo o texto dos seus numerosíssimos opúsculos e revistas especiais, por ele próprio compostos e impressos, em

pequena tipografia de sua propriedade (MURICY, 1976, p. 217).

Dos primeiros versos, como os de “Enlevo”, presente em *Efêmeras*, de 1890: “Ao declinar na tarde, / harmoniosa, e amena, / Eu vejo-te serena, / O olhar em terno alarde” (VELLOZO, 1969b, p.10), ainda fortemente marcados pela leitura dos românticos, aos versos quase surrealistas de “Argonauta”, presente em *Esotéricas*, de 1900:

Flambelantes leões de áurea juba inflamada
Rugem na carne em flor, - sol e ouro a rutilar...
Soam trompas, flamejam púrpuras, fanfarras
Troam.

Asas abrindo, a galera entra a
vogar...

(Galeras, frota do Amor, da quimera passada!)

Vai-se – levando as amarras,
Soltas no mar as amarras,
Leão de asas sobre o mar!

Carne! Flama do Irã! Jarra de Babilônia,
De fragrâncias fidalgas!
Astarteia, domando os ciclopes da Iônia!...
Nostalgia das algas!
Saudades de Ísis morta, entre lótus, boiando!

Quem esgotou do Amor as fragrâncias fidalgas?

Babilônia, eu te vejo entre flamas brilhando!
(...)
(*idem*, p.75).

Do poema “Enlevo” ao “Argonauta”, um abismo. “Argonauta”, de 1898, faz parte de uma nova fase na poesia de Dario, aquela marcada por um exotismo e um decadentismo que culminarão em sua literatura ocultista. Os versos já apresentam aquela desestruturação da sintaxe tradicional, criação de sinestesias, uso de neologismos, *enjambement* e experimentações sonoras, que serão significativas em seu simbolismo. O poema, dedicado a João Itiberê, encerra com uma estrofe que sinaliza para toda a sua produção posterior, concentrada no elogio do mistério:

“Sei que me levas, Argonauta!.../ A que regiões do Além sidéreo? / Frotas de opala!...Ai Nauta, Nauta! / Vamos vogando para o mistério!...” (*idem*, p. 76).

Nota-se a transformação do poeta, que entre a escrita de “Argonauta”, conhecera Itiberé, Blavatski, em 1900, lera os simbolistas franceses, e empolgara-se com o ocultismo, que fundamentaria sua concepção de poesia pautada pela ideia de que todo mistério tem por objeto um indizível. Noção que, de certa maneira, pode ser percebida no pensamento de Mallarmé, para quem a poesia deveria afastar-se ou pelo menos intrigar o “leitor profano”. Advém daí uma concepção de poesia enigmática, em que tudo o que é sagrado e quer permanecer sagrado se envolve em mistério, como diria o poeta de “Um lance de dados”, no artigo “L’Art pour le tous” (PEYRE, 1983, p. 37). Para Mallarmé, na poesia deve sempre haver enigma, é o objetivo da literatura. O mesmo enigma - indizível - que Agamben (2006) apontaria no poema “Eleuzis”, de Hegel, dedicado a Hölderlin. A incapacidade da linguagem de proferir o indizível encerraria, pois, uma negatividade essencial. Esse não-dito, que é negativo, por sua vez, é afirmado como um dos princípios do Ocultismo, princípios que vão aparecer cada vez mais na poesia de Dario, como sintoma de uma voz do silêncio⁸:

Lago do Silêncio

Sobe a vereda estreita o Peregrino
E do lago sereno a borda alcança;
Branca, a **Montanha** na água azul descansa
A imagem simbólica. O Destino

Prisma formas diáfanas...Divino,
O canto do crepúsculo nuança
De bondade, de sonho, de esperança

O coração do exausto Peregrino.
No silêncio da tarde cisma o lago...
Lago da intuição, taça da ESSÊNCIA,
Voz do SILÊNCIO que comigo trago!

⁸ Papus, um dos mentores esotéricos de Dario, lembra, em *Ocultismo* (1987), que na estética o simbolismo é uma das ramificações mais desenvolvidas do Oculto. Dentre as quatro expressões do Oculto (**Calar** – **Ousar** – **Saber** – **Querer**) que aparecem na abertura do jornal *A esfinge* - que Dario lançou em Curitiba, em 1899 -, a primeira é a palavra **Calar**. Ele foi buscá-las em Papus. São as quatro expressões que aparecem na dedicatória de Leminski no Catatau.

Tua face reflete o **Grande Arcano**,
Teu silêncio requinta a consciência...
- Ouve! Não fales, coração humano!
(VELLOZO, 1969b, p. 537)

Poderíamos pensar que um dos princípios básicos da poesia simbolista é justamente, e desde a sua base, a presentificação de um indizível, que surge a partir de uma conjunção, princípio da simbólica. Segundo Henry Peyre, o termo “símbolo” designava, em grego, um pedaço de cerâmica ou de um outro objeto de que o hospedeiro dava um fragmento ao estrangeiro que o tinha visitado, em sinal de hospitalidade: “Este símbolo unia, desde então, os dois homens e suas famílias. A palavra deriva (como ‘parábola’, ‘hipérbole’ e ‘balística’) do verbo grego que quer dizer ‘lançar conjuntamente’; portanto, unir numa só fusão o sinal e a coisa significada” (PEYRE, 1983, p. 11). É justamente esse indizível, - que apesar da conjunção, não deixa de marcar uma presença estrangeira (a presença de uma ausência) -, o responsável por fazer com que o poema simbolista, em profundidade, exija do leitor uma participação ativa⁹ no processo de leitura:

Uma vez que há no símbolo algo como uma sobreposição de vários sentidos e, frequentemente, uma profundidade misteriosa escondida por trás das aparências, a literatura simbólica exige do leitor uma leitura ativa e convida-o a decifrar sentidos secretos mergulhando ele mesmo neles. O leitor é, pois convidado a cooperar e, pelo menos, a reencontrar o autor a meio caminho. Esta leitura ativa, que

9 Alberto Pucheu, em *Giorgio Agamben: Poesia, Filosofia, Crítica* (2010), discute a relação entre a *vis contemplativa* e a *vis creativa*. Para ele, em uma determinada linhagem do pensamento filosófico, pode ser detectada a fusão entre ambas. Tanto em Nietzsche quanto em Agamben, não se trata, como poderia parecer à primeira vista, de uma exclusão do leitor-espectador-contemplador, mas de uma exigência para que, de alguma maneira, entrando numa zona de indiscernibilidade com o artista, ele, ainda que leitor, se torne criador: um leitor criador: “Ao invés de incluir o espectador, com seu desinteresse caracteristicamente kantiano, no conceito de belo, trata-se, antes, de introduzir o artístico, com seu interesse distintamente nietzschiano, no conceito de leitor-espectador” (2010, p. 22-23). A questão está diretamente ligada ao projeto que percorre o pensamento de Agamben, que é o de problematizar a fissura histórica entre filosofia e literatura, buscando possíveis aproximações entre elas. Não é à toa que o simbolismo tenha sido altamente influenciado pelo pensamento de Nietzsche. Agamben, por sua vez, reconhece na página de abertura de seu primeiro livro a herança nietzschiana de uma “anunciada reversão de Kant” (idem, p. 20).

mais tarde se denominará criadora, põe em ação aquele a que a ela se entrega (PEYRE, 1983, p. 11).

Concordamos com as colocações de Henry Peyre, observando, no entanto, que ao tratarmos a “leitura criadora” como “leitura disseminadora”, o que antes era entendido como unidade de sentido, origem de significado, cede espaço para uma deriva que extrai da palavra, do verso, do poema, um centro, toda e qualquer origem delimitável e passível de circunscrição absoluta, o que Hugo Friedrich chamou, ao se referir à lírica moderna, de “processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas, conduzindo fora o aberto” (1978, p. 19); ou mesmo o que Roland Barthes chamou, em *S/Z* (1970), de “galáxia de significantes” e não um plural de significados. Para Barthes, interpretar um texto não é dar-lhe um sentido, é ao contrário apreciar de que plural ele é feito. O próprio Peyre observa adiante que não se trata de descobrir o segredo de uma charada e dar-se por satisfeito.

Se pressupomos, com Peyre, que a leitura de um poema é criadora, não podemos concordar com o autor quando este diz que a leitura ativa, simbolista, nos convida a “decifrar sentidos secretos”, como se o poema fosse um manancial de símbolos a serem decodificados, um baú, uma caixa como a de Pandora. Poderíamos lembrar, a título de exemplo, da epígrafe do romance-ideia *Catatau* (2004), de Paulo Leminski. A epígrafe ou ironizava a incapacidade do leitor em entendê-lo, ou sugeria a própria incapacidade da escrita de se deixar entender: “Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se” (LEMINSKI, 2004, p. 11). Se seguissemos o pensamento de Mário Perniola (2006), perceberíamos logo que se tratava de uma armadilha, já que um *enigma* tem a capacidade de explicar-se simultaneamente em múltiplos registros de sentido, diferente do *segredo*, que nasce da vontade de proteger o mistério. Nesse sentido, a epígrafe apontaria mais para um jogo de intervenção do que para uma pretensa hermenêutica da interpretação. Ou, para usarmos a terminologia de Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (2005), uma recusa da tautologia e da crença, em favor de um *meio termo*. O livro não seria preenchido nem pela falta de sentido, nem pelo seu excesso; assim como também não seria um mero resgate do símbolo, figurado em um passado perdido. Esse *templo da intervenção* seria como aquela *imagem dialética* que Didi-Huberman vai encontrar em Walter Benjamin quando fala do

anacronismo. Tal imagem pensaria a existência simultânea da modernidade e do mito, tendo o poder de *lembrar* sem imitar. Não é apenas o que vemos, não é apenas o que nos olha. Essa visão se intensifica na problematização das oposições: “É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p 77).

Se, como nos diz Perniola, a natureza do enigma, típico nas dobras do barroco, é o trânsito (2006, p.22), o enigma não estaria nem para a *tautologia*, em que o que vemos é só aquilo que vemos, nem para a *crença*, em que o sentido do que vemos está sempre num outro lugar. Se deixarmos, então, de reduzir o simbolismo ao elogio do símbolo, dos sentidos secretos, e tentarmos pensá-lo como vontade de durar, prendendo-se com todas as forças ao eterno, perceberemos nele, mesmo que a título de miragem, a ambição das obras típicas do barroco a que se refere Benjamin: “Falta-lhes qualquer inclinação para o pequeno, para o íntimo. Procuram suprir essa lacuna, de forma tão extravagante como vã, pelo enigmático e pelo oculto” (1984, p.202). Nesse aspecto, o simbolismo estaria para aquele “querer artístico” que Benjamin visualiza no Expressionismo. A linguagem transformada pela força alegórica.

Se a arte simbolista aspira a tecer vínculos entre o visível e o invisível, tarefa preconizada por Baudelaire no seu famoso soneto das “Correspondances”¹⁰, não podemos desconsiderar que o leitor é peça fundamental na tarefa disseminadora que o poema exige em sua vocação para a analogia. Baudelaire tomava o poeta como tradutor da “analogia universal”, e Walter Benjamin, em *Tarefa do tradutor* (2001), não hesita em considerar a sobrevida do objeto que se instaura a partir justamente da tradução.

A distinção alegoria/símbolo, amplamente discutida nos estudos literários, é recolocada em cena por Maurice Blanchot, num dos textos de *O livro por vir* (2005). O escritor, que não acredita necessariamente na existência do símbolo, mas apenas na existência simbólica, observa a

¹⁰ Giorgio Agamben lembra que a ideia na qual se fundamenta o soneto sobre as *Correspondances* aparece no início de um artigo sobre a Exposição Universal de 1855. A ele não passara despercebida a novidade e a importância do desafio que a mercadoria estava propondo para a obra de arte. Algo semelhante, assim lembra Agamben, teria acontecido com Bosh, que extraía dos primeiros grandes mercados internacionais de Flandres os símbolos e sua concepção mística adamítica do Reino milenário (AGAMBEN, 2007, p. 73-74). A mercadoria, liberada do status de utilidade redimensionara a relação entre a criação artística e o “fazer” do artesão e do operário. A supremacia da criação artística sobre as demais atividades do “fazer”, que era desenvolvida desde o Renascimento, era abalada em sua principal estrutura.

impossibilidade de dissociar esse processo do ato da leitura. Nesse aspecto, a leitura exigiria mais inocência que consideração: “Uma leitura atormentada, escrupulosa, uma leitura que celebra como os ritos de uma cerimônia sagrada, coloca de antemão sobre o livro os selos do respeito que o fecham pesadamente” (2005, p.129). É na afirmação de que o além da obra é apenas obra que a alegoria estenderia a significação a uma rede infinita, ou pelo menos indefinida, de correspondências.

A ausência de um centro nas correspondências da alegoria poderia ser lida como a prefiguração não da salvação, mas do sofrimento. Essa talvez seja uma das conclusões mais significativas que Benjamin expõe em *Origem do Drama Barroco Alemão*: “Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada” (1984, p.188). Para Blanchot, a alegoria não é simples: “Se um velho com a foice significa o tempo, e uma mulher sobre uma roda significa a fortuna, a relação alegórica não se esgota nessa única significação” (2005, p. 126). O exemplo nos faz refletir sobre a maneira como o símbolo foi tomado pelos poetas simbolistas e pelas leituras que tentaram assimilá-lo. Se enfocarmos o próprio soneto de Baudelaire que fundamentou a concepção poética das “correspondências” simbolistas, perceberemos que não se trata apenas de distinguir forma e fundo, pois o que está em jogo é também, e principalmente, a negatividade, já que se trata de uma presença estrangeira: uma presença ausente, ao mesmo tempo que uma ausência presente. A natureza é tomada como um “Templo” de “pilares vivos”. Nesse sentido, e voltamos a lembrar da estranha interpretação de Henry Peyre, não caberia entender o símbolo como um simples baú depositário de segredos. Se o intuito do artista simbolista é “sugerir” e não “nomear”, cai por terra, na base de sua própria formulação, a noção de poesia como instrumento de criação e decifração de símbolos. Blanchot lembra que a foice, a roda, o velho, a mulher, cada detalhe, cada obra em que a alegoria apareceu, e a imensa história que aí se dissimula, e sobretudo o modo de expressão figurado, “estendem a significação a uma rede infinita de correspondências” (2005, p. 126).

Não seria o caso de perguntarmos se a escrita simbolista não estaria mais próxima da alegoria do que do símbolo? O símbolo no simbolismo deveria ser entendido, como nos diz Leminski, em um dos capítulos da biografia de Cruz e Sousa, como “o pensamento por imagens” (LEMINSKI, 1983, p. 54). Blanchot nos diz que o que o

símbolo visa “não é, de modo algum, exprimível, o que ele dá a ver e a entender não é suscetível de nenhum entendimento direto, nem mesmo de qualquer tipo de entendimento” (BLANCHOT, 2005, p. 126). Aqui, poderíamos observar, ainda estamos na orla do “segredo”. E no mais das vezes, um segredo inexplicável. O símbolo não significa nada, não exprime nada: “Ele apenas torna presente – fazendo-nos presentes nela – uma realidade que escapa a qualquer outra captura, e parece surgir, ali, prodigiosamente próxima e prodigiosamente longínqua, como uma presença estrangeira” (*idem*, p. 127).

O símbolo, como quiseram alguns poetas simbolistas, permitiria o “acesso” a uma outra realidade. Blanchot discorda. É justamente por não nos permitir acesso a uma outra realidade que o símbolo exerce uma grande atração na arte:

Se o símbolo é uma parede, é então como uma parede que, longe de se abrir, se tornaria não somente mais opaca mas de uma densidade, de uma espessura, de uma realidade tão poderosas e exorbitantes que ele nos modifica, nos transforma num instante a esfera de nossos caminhos e de nossos usos, retira-nos de todo saber atual ou latente, nos torna maleáveis, nos perturba, nos revira e nos expõe, por essa nova liberdade, à aproximação de um outro espaço (BLANCHOT, 2005, p. 127).

Levando as reflexões sobre símbolo para o campo da literatura Blanchot defende que a experiência do símbolo concerne unicamente ao leitor cuja atitude ela transforma. É somente para o leitor que há símbolo, onde ele “experimenta um poder de afirmação que parece transbordar infinitamente a esfera limitada em que esse poder se exerce” (2005, p. 128). No entanto, e é o próprio teórico que observa, o que está por trás do quadro, da narrativa, do poema, aquilo que pressentimos vagamente como um segredo eterno, se reconstitui num mundo próprio, autônomo, “em torno do qual o espírito se agita, na felicidade suspeita que lhe fornece sempre o infinito do mais-ou-menos” (2005, p. 129). Esse *infinito do mais-ou-menos*, que aparece como um elemento fundacional do poetas simbolista, parece incitar uma discussão a respeito da distinção entre símbolo e alegoria, tal como foi operada por Walter Benjamin.

Na *Origem do Drama Barroco Alemão*, a alegoria é tratada como fundamentalmente arbitrária, profana, fragmentária, fragmentadora,

enquanto o símbolo é entendido como não arbitrário, religioso, totalizante. Benjamin tem em vista, nesse estudo, a idade barroca, que na sua contradição entre a religião e a política, expõe aos olhos contemporâneos “visões de horror tais que proíbem ao poeta a busca serena de uma harmonia supratemporal” (GAGNEBIN, 2007, p. 36-37). Nesse sentido, há uma diferença clara entre a poesia barroca e boa parte da poesia simbolista de Dario, pois esta ainda pretende recuperar uma harmonia perdida. Independente das diferenças, há entre o barroco e o simbolismo aquela sobredeterminação que afeta as línguas depois da queda. Jeanne Marie Gagnebin (2007), comentando o ensaio de Walter Benjamin sobre as línguas, de 1916, e rediscutindo esse texto à luz da alegoria e do drama barroco, nos fala de uma “tagarelice”, oriunda do estilo excessivo, inchado e sobrecarregado que é o barroco. Essas observações talvez nos ajudem a entender a relação que se processa não apenas entre o estilo “inchado” do barroco e “sobrecarregado” do simbolismo, mas principalmente a distinção entre símbolo e alegoria, operada por Benjamin:

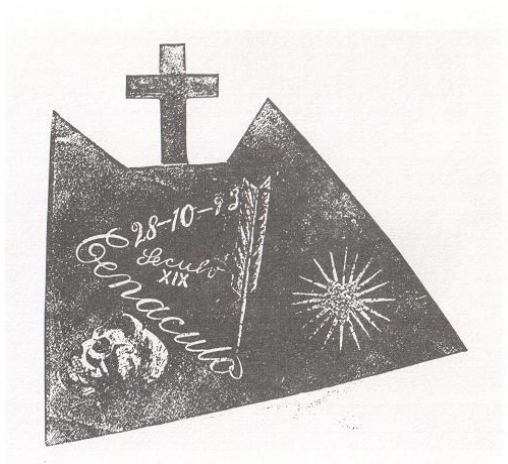
Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediatividade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de preservar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último. A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros (GAGNEBIN, 2007, p. 38).

Benjamin, assim, aprofunda a noção da não-identidade essencial da alegoria, chamando a atenção para a dialética do barroco, entre o *jogo*¹¹ e o *luto*. Tal dialética, que aproxima Baudelaire e o próprio simbolismo do universo barroco, oscila entre a melancolia, que brota do luto, e a produtividade que brota dessa perda. No final do século XIX, contexto das passagens parisienses e do simbolismo, reaparecem dois traços fundamentais do barroco, a rejeição e veneração do mundo profano. Assim como a significação e a morte amadurecem juntas (BENJAMIN, 1984, p. 188), a poesia se entrelaça com a morte, fazendo surgir desse contato, a efígie de uma caveira. Não à toa, o símbolo, ou melhor, a alegoria, de *O Cenáculo*, grupo de literário liderado por Dario, a partir do final do século XIX, toma para si, como emblema, um escudo datado de 1893 (fig.4), de autoria de Silveira Neto, cujas imagens nele gravadas são uma cruz, uma pena e uma caveira. Ou seja, a rejeição do mundo profano, a poesia e a morte.

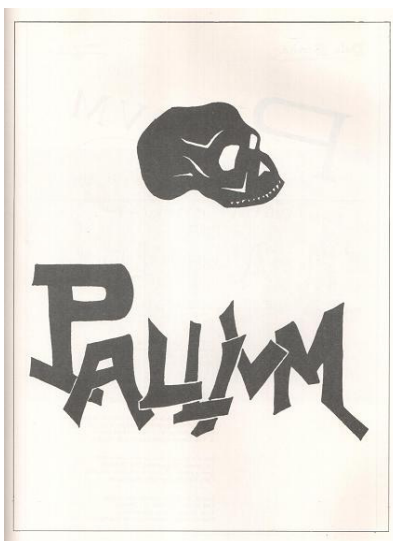
É também uma caveira¹² que aparece na capa do primeiro número da revista de arte *Pallium* (fig. 5), publicada em Curitiba, em 1898, por Júlio Perneta e Silveira Neto.

¹¹ Cabe lembrar que Derrida trata o advento da escritura como o advento do *jogo* (DERRIDA, 2004, p.8). Ele, o *jogo*, aparece como possibilidade de destruição de um significado transcendental. A questão da significação não pode ser pensada fora da ideia de jogo, pois é o jogo, ao abandonar a noção de centro, que possibilita a significação. O centro anula a possibilidade de permuta e transformação dos elementos (SANTIAGO, 1976, p.83). É pelo signo se constituir a partir de diferenças que Derrida observa a impossibilidade de um significado transcendental, pois cada elemento só existe a partir de sua relação com outros. Af se estabelece o jogo do significado que, para Saussure, só se constitui por meio de traços distintivos. Esse significado, então, acaba indo sempre para outro lugar, agora destituído de início, impossibilitado de ser fixado, multiplicando-se no jogo da significação, como a alegoria de Benjamin. O sentido não poderia ser pensado, sob esse ponto de vista, nem como pura presença, nem como pura ausência. Isso acontece porque cada elemento só se constitui a partir de seu “rastro”, um jogo formal de diferenças que, para Derrida, gera um encadeamento, um texto que “não se produz a não ser na transformação de um outro texto” (DERRIDA, 2001, p. 32).

¹² A imagem da caveira ressurgiu na revista de literatura pulp *Lama*, editada em Curitiba a partir de 2009, por Fabiano Vianna. Na capa da primeira edição, sobre a letra M, no título *Lama*, encontramos uma pequena caveira. M de morte. O subtítulo da revista indica: “Fantasia, Suspense & Terror”. O universo lúgubre que aparece na literatura decadentista sobrevive como ruína em *pulp fictions* como as de *Lama*.



(figura 4)



(figura 5)

É recorrente a aparição das caveiras não apenas na poesia simbolista, mas na própria crítica e iconografia do período. Jules Laforgue, no final do século XIX, reafirma o gosto pela natureza petrificada em um esboço de caveiras (fig. 6). Gonzaga Duque, um dos

críticos simbolistas, enxergou uma caveira em uma das cabeças de bronze esculpidas pelo português Teixeira Lopes, na primeira metade do século XX. Em um dos textos que compõe *Graves e Frívolos* (1910), intitulado “Exposição Teixeira Lopes”, o crítico comenta uma exposição do português, organizada no Brasil por Bernardino Lobo. Nela, poderia ser encontrada a cabeça de uma velha senhora que lembrava uma caveira. No entanto, Gonzaga Duque vê nessa caveira não o símbolo da morte, mas um documento de vida, uma vida em decadência, o que não significa necessariamente a morte:

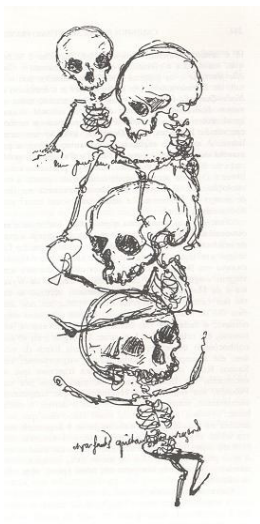
E ainda temos essa cabeça de octogenária, curtida nas soalheiras das fadigas, vincada, escavada pelas vicissitudes; rosto que se perdeu na dureza óssea das caveiras, caveira em que a vida bruxoleia e parece a ironia dos túmulos à transitória perfeição da forma humana. (...) Constitui um documento de vida que não se pode refutar porque é a própria vida dentro da sua decadência (GONZAGA DUQUE, 1910, p.33-34).

Em outro momento, ao discutir a obra de Félicien Rops - o mesmo que ilustrou *Epaves*, de Baudelaire -, o crítico observa que um dos traços mais fortes desse pintor francês, que tinha morrido sete anos antes, era a forte ironia. Uma ironia humana e diabólica, lúbrica e simbólica, dolorosa, diferente do riso largo e satírico de Holbein, em que o lúgubre não apavorava. A caveira reaparece: “Em Rops, ao contrário, o riso atordoa, parece desenhar-se na boca de uma *materialização* evocada que se transformasse, no momento de rir, em espectro de caveira” (GONZAGA DUQUE, 1910, p. 9).

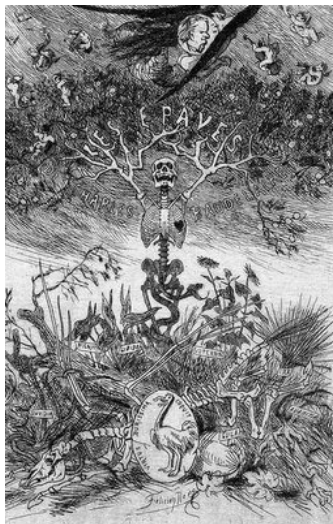
Cabe lembrar que Baudelaire também se interessou pelas caveiras, como imagem da “inquietude petrificada”. Impressionado por uma gravura do século XVI que aparecia em um livro de Hyacinthe Langlois, Baudelaire pediu a Bracquemont que ilustrasse a capa da segunda edição de *As Flores do Mal*, utilizando a gravura como modelo. O poeta queria que o ilustrador desenhasse um esqueleto que formasse uma árvore. Os braços estendidos deveriam estar em forma de cruz e deveriam abrigar folhas e plantas venenosas. Baudelaire não gostou do resultado, substituindo o desenho por um retrato seu. Bracquemont “ocultou a pélvis com flores e não apresentou os braços como se fossem galhos de árvore, o artista não sabia representar um esqueleto que parecesse uma árvore e não tinha ideia de como os vícios podiam ser

representados como flores” (BENJAMIN *apud* BUCK-MORSS, 1992, p. 240). Em 1866, o projeto foi retomado por Félicien Rops, para a capa de *Epaves* (fig.7). O poeta gostou do resultado e aprovou.

Esses gestos parecem se assemelhar com a caveira descrita por Cruz e Sousa em um dos poemas de *Faróis*: “Olhos que foram olhos, dois buracos / agora fundos, no ondular da poeira.../ Nem negros, nem azuis e nem opacos. / Caveira!” (1945, p. 92).



(figura 6)



(figura 7)

Em sua tese sobre o barroco, Benjamin percebe que a imagem da natureza petrificada é marca daquilo que a história chegou a ser. A história, nesse sentido, se exprimiria numa caveira. Susan Buck-Morss lembra que os poetas alegóricos liam um significado similar no emblema da caveira humana, “o resíduo esquelético de olhar vazio que, alguma vez tinha sido o rosto humano” (1992, p. 202).

A caveira aparece com certa frequência nos poemas decadentistas de Dario. Refiro-me àqueles escritos no final do século XIX e início do século XX. Depois desse período, as imagens satânicas, de morte, e pessimismo, vão dando lugar ao branco, à esperança, às imagens sublimes do ressurgimento da Grécia e ao pitagorismo. As imagens satânicas da primeira fase contrastam com as imagens de Jesus Cristo, na segunda. Em 1900, Dario escreve “Flor do Abismo”, dedicado a Emiliano Pernetá. O poema cria um ambiente decadentista, um cenário

de escuridão, habitado por sinos, vampiros, bruxas, gnomos, catedrais, sepulcros e caveiras:

FLOR DO ABISMO

Meia-noite. O sino tange.
Tanger de sinos... – ó sineiro!
No azul rebrilha o curvo alfange,
Segando estrelas o ceifeiro.

(...)

Estalam crepes e sudários,
Ossadas chofram-se, partindo...
E à luz dos frouxos lampadários
Satã os sólios vai subindo

Do altar-mor. A missa negra
Começa... (Ó foice do luar!)
Ceifa minha alma, ó segadeira,
Sega-a, com foice de segar!

Entanto a lua,
Indiferente,
Filtrava os filtros da Ilusão,
Terível pérfida serpente
Que fascinasse um coração!...

Ruge o sabá... bruxas e gnomos
Formam ronda de esqueletos...
A Lua brilha... ó flor dos gnomos,
Astro de estranhos amuletos!...

Estalam beijos... a luxúria
Acende rúbidos anelos...
E roda a ronda, e freme a fúria
Das Messalinas e dos Otelos...
(VELLOZO, 1969b, p. 320).

Nesse contexto, o emblema da caveira poderia ser lido de duas maneiras: “O espírito humano petrificado; mas é também natureza em decadência, transformação do cadáver em esqueleto que será pó” (*idem*, p. 202). É nesse sentido, penso, que deveríamos ler a alegoria, responsável por transformar os “seres vivos em cadáveres ou em

esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas” (GAGNEBIN, 2007, p. 39). Gagnebin faz esta referência pensando na morte do sujeito clássico operada pela alegoria. Para ela, é esta morte, e a consequente desintegração dos objetos, que faz ressurgir a forma alegórica em Baudelaire: “Benjamin vê no capitalismo moderno o cumprimento desta destruição. Não há mais sujeito soberano num mundo onde as leis do mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele que parecia poder-lhes escapar: do poeta” (*Idem*, p. 39). Assim, para Benjamin, alegoria e mercadoria estariam indissoluvelmente ligadas. No contexto de uma teoria da historicidade e da mortalidade das obras, as figuras da morte e da destruição serão também desenvolvidas por Benjamin nas suas reflexões sobre a crítica. Em uma das passagens de seu ensaio *Las afinidades electivas de Goethe*, ele contrapõe o comentador ao crítico, descrevendo aquele como uma espécie de químico e este como um alquimista:

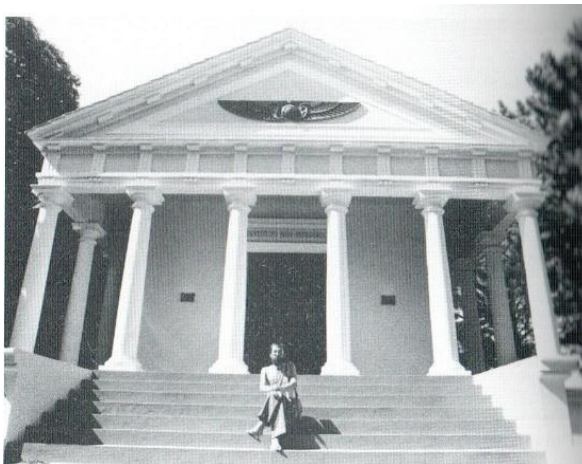
Si, para usar una comparación, se quiere ver la obra en crecimiento como una hoguera en llamas, el comentarista está frente a ella como un químico; el crítico como un alquimista. Mientras que para aquél sólo quedan como objeto de su análisis maderas y cenizas, para éste sólo la llama misma conserva un enigma: el de lo vivo. Así, el crítico pregunta por la verdad, cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo que ha sido y las ligeras cenizas de lo vivido (BENJAMIN, 2000, p. 14).

Reflexões semelhantes aparecem na tese sobre o barroco. Nela, Benjamin pressupõe a crítica como mortificação das obras, “não um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas” (1984, p. 203-204). Não seria outro o objetivo desta pesquisa sobre o simbolismo de Dario, poeta sequestrado da literatura brasileira. Se, como nos diz Jeanne Marie Gagnebin (2007), a crítica não deve preservar a beleza da aparência sensível, mas prender-se a esses destroços e fazer deles os objetos privilegiados de sua meditação, cabe-nos “recuperar os salvados do incêndio”, como nos disse Haroldo de Campos, no poema “Paideuma”, sobre Leminski. Haroldo, ao escrever sobre Paulo Leminski, recoloca em cena a figura de Dario Vellozo, como parte do paideuma do autor de *Catatau*. O texto retoma o incêndio do *Templo das Musas*, ocorrido em 1987, para

encontrar em Leminski a figura daquele que, em meio aos escombros, “salva”¹³ a obra.

¹³ Na introdução de *História e Narração em Walter Benjamin*, Jeanne Marie Gagnebin (2007) relembra a aventura de Ulisses na viagem-escritura de Odisseia. Observa que a narração do herói estaria atravessada por dois grandes gestos praticamente paradoxais: de um lado, a necessidade de Ulisses retornar à sua casa; de outro, a necessidade de diferir esse retorno para poder viver a Odisseia e realizar o relato. A narração ocidental se constituiria a partir da rememoração, da “retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio ou no esquecimento” (GAGNEBIN, 2007, p.3). Narrar seria, assim, uma forma eficaz de lutar contra o esquecimento, contra a morte. É esse elo que parece aproximar a literatura da história. Ambas são movidas pelo ímpeto de narrar com o objetivo de não esquecer. Gagnebin lembra que ainda hoje literatura e história enraízam-se no cuidado de lembrar. No entanto, nem por isso a narração deixa de ser atravessada pelo esquecimento, pela morte: “esquecimento que seria não só uma falha, um branco de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração” (*idem*, p.3). Curiosa questão: Na morada de Calipso, Ulisses esquece. Em outra passagem, Ulisses dorme, enquanto os tripulantes abrem a bolsa de Éolo, provocando a tempestade. Assim, não podemos deixar de considerar que desde a origem da narrativa ocidental, memória e esquecimento formam os dois lados de uma só moeda, ou o mesmo lado de duas moedas diferentes. Mesmo as musas cultuadas por Dario são também filhas do esquecimento:

Se as Musas fossem só memória, sem o esquecimento e a pausa, não deixariam de ser o mesmo que representam as Sereias e acabariam por tornar-se fatais. Ora, ao unir-se a Memória a Zeus, mesclando-se com ele, na própria lógica da metáfora sexual, introduz-se nela algo diferente, algo que, tratando-se de uma divindade cujo nome revela um atributo unívoco bem estabelecido, só pode ser não-memória. As Musas, portanto, não são exclusivamente memória, mas memória e não-memória (expressa esta última como esquecimento, pausa) (BRANDÃO, 2000, p.18).



(figura 8)

É justamente o que Gagnebin, na esteira do pensamento benjaminiano, defende como a tarefa da crítica, uma crítica que está nos antípodas da vontade hermenêutica e que visa “a verdade da obra, mas da obra ‘salva’, isto é, previamente destruída e reduzida a ruínas, na expectativa do dia do juízo” (GAGNEBIN, 2007, p. 45). Haroldo de Campos, por sua vez, não faz diferente. Parece pretender, à sua maneira, resgatar o homem que resgata, que salva, nesse caso Leminski. Para isso, parte não só do incêndio, mas de uma fotografia (fig. 8) em que Leminski aparece sentado nos degraus do Templo de Dario:

Paideuma

no templo neopitagórico
a mão do homem
paciente
recupera os salvados do incêndio
que devorou a encyclopédie
e o retrato (togado) de dario vellozo
aliás apolônio de tyana

quase não há salvados do incêndio

o cenáculo branco
recompõe em triângulos e esquadros
- claridade hermética –

sua mobília suprematista:
grécia em curitiba

nos degraus iniciáticos
sentado
o fileleno leminski
sob o emblema brônzeo do frontispício
paquera as musas

(é o manto da tenin –
hagoromo
que cintila aroma
no bosque de bambus?)

curitiba
pilarzinho do mundo
(CAMPOS, 1998, p. 108-109).

“Recuperar os salvados do incêndio” é instalar um saber nas coisas que estão mortas ou quase mortas. O poeta, feito um alquimista, sabe que as chamas do incêndio guardam um enigma que aponta para o que está vivo. Enquanto o comentador olha para as cinzas, denunciando a decadência de um tempo, o poeta olha para o enigma do templo, sabendo que no exato instante de perigo, a decadência, a destruição e a caveira apontam para um saber: “Ao se despedir de uma transcendência morta e ao meditar sobre as ruínas de uma arquitetura passada, o pensador alegórico não se limita a evocar uma perda; constitui, por essa mesma meditação, outras figuras de estilo” (GAGNEBIN, 2007, p. 46). Talvez fosse o momento de perguntarmos como faz José Emilio Burucúa:

¿Cómo es posible que esas creaciones, las más frágiles del espíritu del hombre, confiadas a la conservación de soportes – el papiro, el pergamino, el papel – que un pequeño fuego y un poco de agua pueden destruir para siempre, cómo es posible que ellas permanezcan y se transmitan a través de la historia, más allá de las catástrofes, de las caídas de los imperios y las civilizaciones? (BURUCÚA, 2007, p. 105).

Não é à toa que Paulo Leminski tenha se interessado tanto por ruínas. O poeta, em um dos ensaios de *Anseios Crípticos* (1986), lembra

da atitude dos beatos seguidores de São Francisco de Assis que optaram por construir uma igreja que não passasse da primeira etapa. Começariam a construí-la e abandonariam a obra, construindo assim apenas uma ruína, com a pretensão de deixar um monumento gritante a todas as vaidades que juraram abandonar. O poeta achou divertida a ideia de uma “contra-engenharia”, de uma “anti-arquitetura”, em que o andaime fosse o fim. A ruína, para ele, seria o sentido final de tudo. Foi em Brasília que teve essa intuição. Ciceroneado pelo poeta Nicolas Behr, que lhe mostrou a arquitetura de Niemeyer, Leminski se impressionou com o primeiro andar de um edifício interrompido, uma ruína em meio ao planejamento modernista da cidade. Confessou que, depois desse fato, a ideia da construção de ruínas o perseguiu como uma obsessão. Queria ser um “anarquitecto de desengenharias”: “Ainda hoje, quando vejo um belo caixote de vidro e cimento na avenida Paulista, ainda me consola pensar: - Calma, calma, rapaz. Imagine que bela ruína isso vai dar um dia” (LEMINSKI, 1986, p. 121). Ironicamente, Leminski propõe a introdução de uma nova cadeira nas escolas de Engenharia e Arquitetura, a de Construção de Ruínas: “Tenho certeza de que essa minha obsessão deve estar presente em muita gente, nesse país onde os projetos já nascem mortos, que é um projeto irrealizado senão uma ruína novinha em folha?” (*idem*, p. 122).

Alguns dias depois do incêndio que destruiu parcialmente o Templo das Musas, em 1987, Leminski publicou no jornal *Nicolau* o texto intitulado “Em busca do templo perdido (a gana de durar)”, em que justifica criativamente a calamidade. Seria “pura perda de templo” tentar explicar por que o templo pegou fogo na noite de 24 de agosto de 1987. A explicação seria simples. O poeta observa que Dario, no ano em que erigiu o monumento, soube da presença na pequena cidade de um eletricitista alemão, Schroeder, que tinha acabado de chegar da Europa. Procurou-o para realizar a instalação de luz elétrica no Templo, bem como realizar uma tarefa especial: “A instalação de luz deveria conter dentro de si um mecanismo de autodestruição que deveria funcionar dali a 80 exatos anos, a 24 de agosto. Dia de S. Bartolomeu, quando o diabo tem uma hora de seu” (LEMINSKI, 1987, p.24). Dario sabia que em oitenta anos a memória do Templo estaria esmaecida. O incêndio devolveria a ele notoriedade. A hipótese absurda de Leminski, curiosamente, não estaria tão distante da própria ideia de um monumento, a vontade de durar. Leminski encerra o texto de uma maneira no mínimo inusitada: “Dizem algumas testemunhas do sinistro que foi possível ver no meio do fogaréu um rosto sorrindo com um olhar zombeteiro de quem diz: - Não disse que eu ia durar?” (*idem*, p.24). O

texto de Leminski faz lembrar um fragmento de Walter Benjamin, presente em *Rua de Mão Única*, na sessão “Lembranças de Viagem”, intitulado “Castelo de Heidelberg”:

Ruínas, cujos destroços ressaltam contra o céu, aparecem às vezes duplamente belas em dias claros, quando o olhar encontra em suas janelas ou à cabeceira as nuvens que passam. A destruição fortalece, pelo espetáculo perecível que abre no céu, a eternidade desses destroços (2000, p. 46).

2.1 DARIO E A MODERNIDADE

Hugo Friedrich, ao se reportar à lírica moderna, aponta que “a magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada” (1978, p. 15). É essa tensão dissonante o objetivo das artes modernas em geral, na visão do teórico. Se na poesia romântica a lírica é tida, muitas vezes, como a linguagem em estado de ânimo, da alma pessoal, na poesia moderna, “ela prescinde da humanidade no sentido tradicional” (1978, p. 17). Advém dessa noção o que os formalistas russos defendiam como o princípio do *estranhamento*, que poderia ser entendido, no contexto da poesia simbolista, como uma recusa da ideia de que a linguagem pode representar o mundo e comunicar, ou seja, uma constatação do inacessível, como um beco que estaríamos fadados a encontrar, e um mergulho na negatividade.

Cláudio Willer, na esteira do pensamento de Octavio Paz, lembra que na relação entre o poeta e o mago - que poderia valer para um poeta simbolista como Dario Vellozo -, há uma tentativa de se recuperar o estado original da linguagem, devolver-lhe sua natureza original, perdida ao longo do curso da história. Uma consequência de haver um estado original, segundo Willer, é a sua autonomia: “Signos têm uma anterioridade; portanto, uma existência própria, não se limitando a ser meras consequências ou reflexos de propriedades das coisas, ou das impressões provocadas pelas coisas sobre os sentidos” (2009, p.1). Daí uma certa recusa do Positivismo por parte dos simbolistas, que marcam já o pensamento da poesia moderna. Purificar a linguagem, seguindo os passos de Mallarmé, devolver-lhe a sua natureza original, “estranhar” a

linguagem contra a sua utilização instrumental, seria assim, fundamento de boa parte da crítica e da poética simbolistas.

Podemos encontrar um prenúncio do pensamento moderno do poetar calcado na ideia de um indizível nos românticos alemães. O que é inacessível na linguagem é também o que faz do poeta uma espécie de mago. No poetar moderno, a lírica pode ser entendida como uma “(...) oposição que canta contra um mundo de hábitos, na qual os homens poéticos não podem mais viver, pois são ‘homens divinatórios, magos’”. De novo, portanto, a paridade da poesia com a magia (...)” (FRIEDRICH, 1978, p. 28). Sendo, portanto, permitido à magia linguística, “fragmentar o mundo a serviço do encantamento” (*idem*, p. 29). Traços da poesia, defendidos por Novalis, como a fantasia, o fragmento, o caos, a fascinação formam uma linhagem na qual, conscientes ou inconscientes, filiar-se-ão poetas do século XIX, principalmente os poetas finisseculares, os simbolistas.

Segundo Friedrich (1978, p. 31), os modelos alemães foram seguidos pelos românticos franceses, que interpretaram o poeta como o “vidente incompreendido”, como “o sacerdote no santuário da arte”. Um sacerdócio que tende a eliminar a barreira entre o religioso e o poético, na tentativa de restaurar uma questão que foi inerente ao próprio surgimento da poesia, a busca do sagrado. Nesse horizonte, o poeta, como um mago, passa, cada vez mais, a tomar partido contra o burguês. E essa bandeira, que sobreviverá no simbolismo, será levantada também por um poeta como Dario Vellozo, no poema “De Profundis”: “Poetas, quanto me dói, quanto me custa, poetas, / Apunhalar o Sonho às plantas do burguês! / E, não mais vos ouvindo, ó sublimes profetas, / O Verso abandonar pela primeira vez!” (VELLOZO, 1969b, p.266).

Contra a decadência da cultura ocidental e a ascensão do burguês, Dario encontra na Antiguidade o modelo de um mundo ideal. No poema “Nova Hélade”, de 1906, escreve: “É preciso ruir essa escada de ossos / por onde vai descendo o Ocidente, tão triste! / O claustro é treva e morte, e, para além, existe / a luz a vida, a paz... ruínas e destroços” (1969b, p. 94).

No artigo *Da Obra de arte – burguesismo e Aristia* (in CAROLLO, 1980, p.40), publicado em 1899, no jornal do *Club Coritibano*, Dario levanta uma bandeira contra o mundo burguês no espaço da arte. Nele, o poeta recorre à magia para fundamentar o antagonismo entre a obra de arte e a visualidade burguesa. Para atingir a harmonia, o homem deveria equilibrar seus principais centros orgânicos:

o ventre, o peito e a cabeça. O burguês, por viver apenas pelo ventre, estaria incapacitado de produzir ou julgar a arte¹⁴. Baudelaire é lembrado no artigo como um daqueles que sofreram com o mercantilismo do século XIX. Mas o estranho texto parece estar bastante distante das concepções do poeta francês. Dario defende o belo como absoluta norma do divino. Acreditando no aperfeiçoamento do homem por meio da arte e no despertar da emoção por meio da obra, o idealizador do Templo das Musas jamais aceitaria a palavra transformada em mercadoria e a figura do poeta como *flâneur* que se dirige à feira em busca de um comprador. Ainda no mesmo texto, o poeta defende que o Belo nunca será compreendido pelo burguês, “este que se delicia com as asnices dos Anastácios e as chatices dos Veríssimos, - as duas figuras culminantes do panteon caricato da arte, cariátides grotescas” (in CAROLLO, 1980, p.44). O que fica sugerido no artigo é que a opção da nova poesia – simbolista – pelo evasãoismo (torre de marfim, medievalismo, ocultismo), constituem uma recusa do gosto mercantilista burguês.

Para Dario, a modernidade nunca teria duas metades. A arte suprema só poderia existir fora da vida social. Nada seria mais estranho a um poeta como Baudelaire que, apesar de se posicionar paradoxalmente próximo e distante da sociedade, não abriu mão de fazer coexistir a figura do *Albatroz* e a do *Flâneur*, a do *Trapeiro* e a da *Prostituta*. Benjamin, em “Paris do Segundo Império”, lembra que o poeta, nos primeiros anos de sua existência como literato, aspirava conquistar a rua e que mais tarde, ao abandonar sua existência burguesa, a rua se tornou cada vez mais um refúgio. Nos últimos anos, nela não podia passear muito, pois os credores o perseguiram e a doença se manifestava (1994, p.70).

Assim como Dario, Baudelaire era apaixonado pela cultura clássica, no entanto, este optou por não se esquivar do presente, do

¹⁴ O texto de Dario é contemporâneo da peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, encenada pela primeira vez em 10 de dezembro de 1896, pelo Théâtre de l’Oeuvre de Paris, um reduto simbolista do final do século XIX. A peça, marco inicial da Patafísica, é considerada como precursora de algumas das linhagens teatrais mais importantes do século XX, como o Dadafismo, o Surrealismo, o Teatro do Absurdo e a performance. Cumpre lembrar que na avidez do personagem Ubu, Jarry sublinha a “força irrepreensível dos instintos, cuja única justificativa são as necessidades primárias do estômago. Não por acaso, *cornegidouille* (cornupapança) é a palavra cunhada por Jarry para expressar as maiores fontes de poder de Ubu, os cornos e o ventre monstruoso (...)” (FERNANDES in JARRY, 2007. P. 16). Qualquer semelhança com o burguês de Dario não é mera coincidência. Tanto o burguês quanto Ubu vivem para saciar seus apetites inferiores.

contingente, do efêmero, do transitório, como aponta em *Sobre a Modernidade* (2007), bem como em seus poemas. Perder a memória do presente era um risco que não ousaria correr, já que parte da originalidade viria da inscrição que o *tempo* marca nas nossas sensações (BAUDELAIRE, 2007, p.28). O traço que marca a relação entre a Modernidade e a Antiguidade em sua concepção de arte pode ser percebido fortemente em “O Cisne”. Uma superposição desencadeada pela alegoria que aproxima a poesia de Virgílio à situação da cidade moderna. O poema evoca a presença de símbolos históricos como Andrômaca, viúva de Heitor, que após a tomada de Troia tornou-se escrava de Pirro. Ao mesmo tempo, apresenta símbolos de criaturas vivas como o cisne. Para Benjamin, que encontrou em Baudelaire fundamentos para boa parte de seu pensamento, o traço comum dos dois tempos é a desolação pelo que foi, a perda da inocência, e a desesperança pelo que virá: “Nessa debilidade, por último e mais profundamente, a modernidade se alia à antiguidade” (BENJAMIN, 1994, p.81). É também graças à alegoria que se torna significativa a aproximação do banal ao poético, não apenas pela opção, mas pelo modo de como tal aproximação é efetuada. Por isso, a alegoria não está dada *a priori*, mas se constitui a partir de cada caso, de cada tema, fazendo da poesia seu “ataque surpresa”.

A imagem do passado, potencializada pela alegoria, deve ser lida como ruína, o estilhaço que Benjamin afirma ser a “matéria mais nobre da criação barroca” (BENJAMIN, 1984, p.200), ou mesmo como sobrevivência, nos termos de Warburg. Percebe-se, então, porque não foi fortuita a leitura de Baudelaire formulada pelo filósofo alemão. Se, por um lado, a tarefa da crítica, como defende Benjamin, consiste na *mortificação* das obras, por outro, trabalha para a instalação de um saber, como vimos. A capacidade de transformação dos conteúdos factuais em conteúdos de verdade deixa de ser sinônimo de morte para propiciar um tipo de renascimento no qual a obra se afirma como *ruína* (BENJAMIN, 1984, p.204).

2.2 GRÉCIA EM CURITIBA

Talvez tudo isso provoque sorrisos. Há um momento específico em que o exotismo pagão é levado para as ruas de Curitiba. Era setembro de 1911: “A cidade levantou-se de entusiasmo sem precedente”, lembraria o crítico Andrade Muricy, em seu livro de memórias *O Símbolo à sombra das araucárias* (1976). O poeta Emiliano Pernetta foi coroado em pleno Passeio Público. A coroação de

poetas, típica na antiga Grécia, e que seria resgatada na Idade Média e na Renascença, reuniu uma multidão de curitibanos entusiasmados em torno daquele que mais tarde seria tratado por Dalton Trevisan como um poeta medíocre. Perneta recusou os excessos. Não aceitou chegar ao local, triunfalmente, de barco, pelo Rio Belém, afluente do Iguaçu, que banha o jardim. A ilha do Passeio ganhou o nome de *Ilha da Ilusão*, uma referência ao título do livro de Perneta lançado naquela semana.



(figura 9)

Coroação de Perneta: Foto de Júlia Wanderley

Emiliano cruzou a ponta em direção à ilha e ao pronaus nela construído, e ouviu o discurso de Dario Vellozo. Alguns dias depois, Oscar Gomes, na revista *Fanal*, publica o texto “A sagração do poeta”, lembrando o fato:

O povo à maneira da fulgurante Hélade pagã de outrora, deslumbrado ante o pináculo aurifúlgente em que paira Ilusão do alcondorado poeta paranaense Emiliano Perneta que, semelhante a um Zeus Olímpico, pode ser chamado um artista inigualável impecável, entre os mais finíssimos estetas que cultuam a arte, a beleza imortal – o povo que também reconhece o que é belo, o que é fascinante, não deixou também de prestar homenagens ao laureado Mestre da poesia que inebria e arrebatava.

Tanto assim foi que no Passeio Público regorgitava de pessoas, pressurosas por verem de perto o ente singular que as tinha extasiado tantas vezes com a doçura extraordinária de seus versos de cristal.

O domingo amanhecera como nunca (GOMES in CAROLLO, 1980, p. 451-452).

Ainda no mesmo texto, depois de apresentar o cenário em que a sagração¹⁵ ocorreu, na ilha do Passeio Público, - as águas que deslizavam melifluamente, o templo grego, de estilo jônico, as estátuas de Flora, Pomona, Ceres e Vesta; os bustos de Minerva, Vênus e Apolo - , Gomes descreve a chegada do poeta, saudado pela oradora do Grêmio das Normalistas que o presenteou com um ramalhete de violetas, e as homenagens a ele dirigidas, como o discurso inflamado de Dario, evocando o passado helênico, os jogos olímpicos e os triunfos alcançados por Pernetá¹⁶. Tal acontecimento foi no mínimo curioso. E

¹⁵ Em 30 de Novembro de 1996, o crítico paranaense Wilson Martins publicou na *Gazeta do Povo* um texto comentando a reedição das obras *Ilusão*, de Emiliano Pernetá, e *Cinerário*, de Dario Vellozo, bem como a coroação de Pernetá com o objetivo de demonstrar que o evento *Perhappiness*, promovido em Curitiba em homenagem a Paulo Leminski, era uma manifestação provinciana como a coroação de Pernetá. Wilson Martins cita Miguel Sanches Neto para comprovar o fato:

A Curitiba de hoje, que se vê também como uma ilha da cultura civilizada nestes mares tropicais, coroa metonimicamente em Leminski a modernidade a que ele aspira. (O poeta foi institucionalizado, conclui ele) erigido em símbolo cultural da cidade: houve uma passagem da experiência marginal de franco atirador para o período de canonização (SACHES NETO *apud* MARTINS, 2002, p. 309).

¹⁶ Oscar Gomes relembra minuciosamente o discurso proferido por Dario na festividade:

Referindo-se a *Ilusão*, Dario Vellozo fez ver que o poeta reflete em seus versos todas as agruras, quimeras e ilusões dos primeiros anos da era cristã à época da Renascença, e que, através daquela melodia intensa, daquele sonho, durante mil e quinhentos anos, - quando já íamos galgando a escarpa terrífica do Calvário, pra crucificá-lo como a um novo Cristo, - esse Gólgota se transmuda num oceano de luz, esparsa por essa beleza esplendente de Sol, que ilumina e vivifica! O orador, voltando para o fulgor azulado deste céu pagão, exaltou a bondade da natureza, que tanto cooperou para maior encanto da festividade (GOMES in CAROLLO, 1980, p. 453).

não é o único que marcou a cidade. Além da coroação de Emiliano Pernetá, houve também a Festa da Primavera, idealizada por Dario, no mesmo ano. O evento é sintomático no que se refere à sobrevivência do paganismo, já que não se tratava apenas de uma festa, mas de um acontecimento em que os participantes deveriam “encarnar” personagens da mitologia grega, tal como os helenos e as musas, trajando-se com vestimentas características. A fotógrafa Júlia Wanderley, uma das primeiras da cidade, registrou o desfile da Festa da Primavera, na rua XV de Novembro.



(figura10)

Desfile da Festa da Primavera: Foto de Julia Wanderley

Na foto, podem-se ver as carroças que carregavam as “musas” decoradas com guirlandas. Uma multidão assiste ao cortejo. Os jogos olímpicos¹⁷ eram realizados no Prado do Guabirutuba, um estádio

¹⁷ Em 1913, a revista *Fanal* noticiou e comentou mais uma Festa da Primavera. O evento realizou-se a partir de 28 de setembro e contou com uma programação dividida em três partes. Na primeira, ocorreram os jogos olímpicos: corridas de archotes, de velocidade, ginástica, futebol e arremesso de disco; cânticos primaveris; declamação literária. Na segunda, uma palestra literária proferida por Dario no Club Coritibano. Na terceira, um grande baile no anfiteatro do Ginásio.

construído no final do século XIX com o objetivo de servir a corridas do Jockey Club Paranaense. Dario relembra a primeira festa no texto “Cortejo de Cloris”, de 1912, incluído no livro *Do Retiro Saudoso*:

Na radiosa tarde, caminho da ilha da Ilusão, em o Jardim Botânico, ia-se magnífico o préstito de Cloris.

Do passado ilustre a Hélade rejuvenescia, evocada pela alma paranaense. A juventude escolar pompeava triunfante, sadia a mente, jovial o aspecto, irradiando sorrisos alados, sobre os *chitons* de linho o *himacion* majestoso em destaques do púrpura, safira, esmeralda, topázio, ametista, lazúli.

O povo sorvia do aura coletivo que pelas ruas amplas flutuava, a inspirada graça das Musas castas, a esperança de mais formosos tempos, a doçura de climas de veludo (VELLOZO, 1969, p. 371).

Esses eventos não estavam desvinculados das concepções literárias que pautavam a produção dos simbolistas, e mais especialmente de Dario Vellozo. Anos antes das festas, ele já estava contagiado pelo universo pagão. No texto “Neo-Pitagóricos”, de 1911, escrito dois anos depois da fundação do Instituto Neo-pitagórico, o poeta comenta o ressurgimento da Grécia em Curitiba: “- Regresso a Hélade? Sim, divino Platão, quanto possível. Não recopiar cenas, e paisagens, e aspecto do viver extinto; mas pela serena sabedoria dos Gênios inextinguíveis, corrigindo os rumos alucinantes dos pigmeus azafamados”¹⁸ (1969, p. 314). O assunto é recorrente em vários textos do poeta, sejam eles anteriores ou posteriores ao fragmento citado.

¹⁸ Comentário semelhante aparece no texto que Dario escreve sobre a primeira Festa da Primavera: “Regresso a Elêusis? Regresso a Crótona? Certamente, não; mas, traçar de rumos e roteiros, inspirados nas lições da Sabedoria Antiga” (VELLOZO, 1969, p. 373).



(figura 11)



(figura 12)

As musas no Prado do Guabirutuba (página anterior) e alunos de Dario em trajes gregos para a abertura dos Jogos

Em 1906, no artigo intitulado “Vespertino”, Dario refere-se a Curitiba, como a “terra que, à luz de ouro dos crepúsculos, lembra a Hélade pagã, e as odes de Píndaro, e as canções de Anacreonte. (...) a Hélade volverá em seus mais lindos aspectos. O Brasil será a Grécia da Humanidade futura; possa Curitiba ser a sua Atenas” (1969, p. 319). As passagens ilustram o entusiasmo no qual um dos fomentadores do Simbolismo no Paraná mergulhou durante décadas. Andrade Muricy observou que a Hélade chegou a Dario através do interesse que mantinha pelo Oriente (1976, p.261). O mito, neste caso, não

representava apenas uma nostalgia, um mero devaneio do imaginário, mas a potencialização de um Mito que se traduzia numa práxis, a do Ritual que o reatualizava, tal como tratou Roger Bastide, nas suas reflexões sobre a contramodernidade, em *O Sagrado Selvagem* (2006). Aliás, Bastide demonstrou grande interesse pelo advento do Simbolismo no sul do Brasil, chegando a produzir um interessante ensaio sobre a obra de Cruz e Sousa¹⁹.

Mas de que ritual tratamos aqui? Um ritual que não ficou circunscrito ao cerimonial místico-esotérico que levaria Dario Vellozo a edificar o *Templo das Musas*, nem se restringiu aos desfiles das Festas da Primavera, em que o poeta-mago escandalizaria a provinciana Curitiba da *belle époque*, ao levar para as ruas um grupo de seguidores, todos trajados à moda helênica, entusiasmados com o curso dos acontecimentos. Poderíamos falar de maneira mais precisa em um ritual que se estendeu para a poesia e que teve como objetivo no desenrolar desse fio de Ariadne o renascimento do paganismo como um dos acontecimentos mais curiosos no cenário paranaense. Importante lembrar que o Simbolismo que Dario fomentou não foi necessariamente uma escola literária, mas sim uma “ecologia cultural”, no dizer de Paulo Leminski (1978), e um ambiente propício para a investigação do verso. Um dos admiradores de Dario e que posteriormente seria um dos principais pesquisadores do simbolismo no Brasil foi Andrade Muricy, que resgatou a sua trajetória no *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* e no livro *O Símbolo, à Sombra das Araucárias*:

Dario Vellozo foi o deus *ex machina* dessa feérie neo-helênica. Com um presságio que nos parecia (éramos, então, adolescentes) taumatúrgico. Tirou de sua imaginação aquela realidade-de-arte (que não é bem a realidade de vida), a qual durou até os começos da grande guerra de 1914-18. Como perante toda realidade de arte, houve, da parte daqueles que tinham o espírito fechado ao júbilo da poesia, sorrisos e muitas vezes manifestações de franca antipatia (MURICY, 1976, p. 215).

Ao lado das questões místicas, o renascimento da cultura da ideia, Grécia em Curitiba: “A atitude de Dario Vellozo, na nova-Hélade,

¹⁹ Refiro-me ao texto “Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa”, publicado inicialmente em *A poesia Afro-Brasileira*, de 1943, e republicado na coletânea *Cruz e Sousa*, organizada por Afrânio Coutinho para a Coleção Fortuna Crítica, em 1979.

representou arrebatamento divinatório, deliciada busca de uma realidade sonhada, e por fim dum parasobrenatural; mas ativo, para agir, influir” (MURICY, 1976, p. 242). No entanto, esse renascimento não deve ser lido apenas como o resultado da repetição de motivos, cenas, e formas gregas em geral. Cabe ler esse acontecimento de uma maneira dialética, por um viés que o interprete como uma tentativa de devolver potência ao mito, e não de permanecer encarcerado nos grilhões de uma tradição:

Os acessórios decorativos, tomados à Hélade e ao Esoterismo não se servia deles para a pintura de painéis estáticos, à Puvis de Chavannes, menos ainda para frisos e estátuas, baixos-relevos didático-descritivos, à Leconte de Lisle ou à Heredia. Eram-lhe acicate para a vida imaginativa, e, comprovou-o -, como sua imediata, apaixonada tentativa de projeção no mundo da objetividade (MURICY, 1976, p. 244).

Na leitura de Muricy, que continua sendo uma das mais importantes, tanto sobre Dario, quanto sobre o simbolismo brasileiro, Dario Vellozo aparece não apenas como um poeta entre outros, no contexto, mas como uma figura especial, semelhante a outro sequestrado da literatura brasileira, Sousândrade:

Dario Vellozo foi possivelmente insisto o mais extremado dos “decadentes” do movimento simbolista brasileiro. Muito mais radical, em certas peças, do que Silveira Neto, e ainda mais do que Alphonsus Guimarães, Dario sujeitava o barômetro “nefelibata” a transe de auto-superação que por pouco deixariam longe o nosso extraordinário Sousândrade (MURICY, 1976, p. 250).

Em 1900, Dario Vellozo publica o livro de poemas *Esotéricas*. Nele, introduz um prefácio que nos parece bastante sugestivo para entender a concepção de arte que permeia sua obra. No texto, intitulado “Missão da Arte”, Dario apresenta questões que estavam no fulcro das discussões literárias da época como a agonia do século XIX no limiar de um novo século: “Num rútilo poente de sangue, entre ciprestes de ametista, ao som cavo dos réquiens, - para a Nevrose, para o Desalento, para a Dúvida! – o século XIX agoniza” (1969b, p. 69). O poeta

questiona o cientificismo que tentou resolver definitivamente o problema do Absoluto e que teve a ilusão de ter criado uma ciência, uma civilização própria. Uma ciência que abriu mão de uma “Tradição Gloriosa”: “O Homem sentiu-se dolorosamente arrastado a subterrâneos profundos, frinchados no alto, - por onde o Céu lhe aparecia, num longínquo mais e mais intangível, de quem se afasta para todo e sempre” (1969b, p. 70). As questões anticlericais já aparecem no artigo, antes mesmo das polêmicas com as quais Dario se envolveria nos anos seguintes. O problema para Dario estava na seguinte questão: o homem compreendera que a ciência não lhe resolveria *in totum* o problema da vida, com isso, voltou-se para a crença, mas encontrou os *templos profanados*, encontrou o cristianismo agonizante:

A igreja, que se fizera depositária da TRADIÇÃO, perdera as chaves mágicas da TRADIÇÃO. Há séculos divorciada da **Ciência**, com a qual, outrora, caminhara a par e passo, fora batida pela **Ciência** em todos os seus dogmas, vencida em todos os redutos de sua dialética. Seu simbolismo sublime, de uma verdade brilhante, jazia olvidado, ignorado, na derrocada sinistra de seu esoterismo (1969b, p. 71).

Percebe-se que a discussão levantada por Dario era uma questão central na sociedade do final do século XIX, um momento em que o homem tateava na incerteza o “trâmite a seguir”. A solução, segundo o poeta, estaria na reconciliação entre a ciência e a religião, já que a ciência não resolveu o problema do absoluto e a religião perdera o “verbo esotérico da fé”. Essa solução, curiosamente, Dario delega à arte:

Quem mal grado o afastamento recíproco da **Religião** e da **Ciência**, vem tomá-las pela destra, levando-as, - indo-se as três, Ismãs simbólicas da Vida Superior, - para o Altíssimo, para o Mistério, - penetrando majestosamente os sólios da Imortalidade, por entre as Constelações Gloriosas, - No infinito?

- Sursum corda!

Essa de resplandores coroada, que se vem entre vós, - Homens! **Íris** do ALÉM para a aliança do Visível e do Invisível;

Essa Imaculada Virgem, que vos fala, desfolhando **Lótus** em sua passagem;

Essa, que, em remotíssimo passado, nas idades pré-históricas vos ensinou a construir um abrigo, ou levantando pedra sobre pedra, ou entrelaçando palmas e lianas;

Essa que vos ensinou o Ritmo e a Melopeia, e vos guiou a mão rústica, quando a primeira vez procurastes gravar a effigie amada de uma pessoa morta;

Essa, que vos ensinou o mistério da Cor, da perspectiva, e a Iluminura;

Essa – **Flor da Consolação Única Rosa+Cruz da Esperança**, Caridade e Amor, Vida e Doçura, - vós o sabeis, - chama-se:

- ARTE (VELLOZO, 1969b, p. 72).

Segue-se ao argumento esclarecedor uma genealogia que Dario desenvolve procurando demonstrar exemplos da “deificação do Eterno”, da união entre a ciência e a religião, em vários momentos da história da civilização. Das pirâmides do Egito às mãos postas, em “súplica indefinível de piedade”, em Verlaine, passando pelos pagodes magníficos construídos na Índia em louvor a Brama, pelos suntuosos templos de Ilú, na Babilônia, pela revelação de Moisés, na Palestina, pelos pórticos grandiosos do Olimpo, na Grécia, pela Roma da Renascença, iluminando os trâmites que levariam aos tempos modernos, pela estátua de Moisés, esculpida por Miguelangelo, Sanzio de Urbino, Dante, Shakespeare, Milton e Poe. Mas o que Dario encontra em comum nessas manifestações? Uma arte capaz de elevar o homem às “regiões beatíficas” da PAZ. É justamente nesse ponto que Dario estabelece a sua concepção de arte: “Neste fim de século, atormentado de dúvidas e loucuras, de nevroses e desalentos, procura (a arte) inexcédível, despertar-nos etérficos elances de AMOR e de ESPERANÇA” (1969b, p. 73). Uma arte que esteja além das religiões agonizantes, que seja mística, que esteja voltada para o mistério, ao cultivar a *sagração da Eterna Beleza*, e principalmente para o sonho:

O espírito, à proporção que entra com o Artista a mansão ideal do SONHO, vai se sentindo deliciosamente emocionado, vai-se evoluindo deliciosamente, subindo com Ele, elançando-se com Ele, muito alto, muito longe, para o ALÉM, para o INFINITO, para o MISTÉRIO (VELLOZO, 1969b, p. 74).

Voltar-se para o mistério e para o sonho, à maneira mallarmaica, é uma das prioridades da poesia simbolista, o que será também um interesse do surrealismo, a partir da segunda década do século XX. Aliás, o primeiro poema do livro *Esotéricas*, intitulado “Argonauta”, citado anteriormente, bem poderia ser considerado como um poema surrealista²⁰, ao associar múltiplas imagens causadoras de um estranhamento ímpar. O poema trabalha com uma sonoridade esquisita, que beira a alucinação, com planos sobrepostos, que geram uma descontinuidade semântica, inserindo no texto aquele estranhamento que é considerado como um traço forte da poesia moderna.

2.3 NEO-PAGANISMO E POESIA

As causas do retorno do paganismo no mundo moderno e contemporâneo são, segundo Perniola, variadas. Estariam ligadas primeiramente ao interesse por um mundo perdido e pela sobrevivência de concepções de mundo e de estruturas sociais que parecem destinadas a desaparecer devido ao avanço irrefreável da técnica. Por outro lado, parece estar ligado ao contato cada vez mais próximo do observador ocidental com as culturas pagãs. Por último, parece ser também a

²⁰ Augusto de Campos, na sua *ReVisão de Kilkerry*, considera o poeta baiano como precursor no surrealismo contemporâneo (1985, p. 23): “De fato, Kilkerry não só compreendeu mais conscientemente que outros simbolistas o papel desempenhado na criação pelo subconsciente – mais tarde valorizado pelo Surrealismo – como soube levar mais longe a liberdade de associação imagética”. Kilkerry chegou a perguntar em carta a Jackson de Figueiredo se o inconsciente não seria um poeta simbolista. Sobre a relação Dario/Surrealismo, vale lembrar do ensaio de Sérgio Lima, “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (da década de 20 aos dias de hoje)”, que interpreta a poesia de Dario como uma das precursoras da vanguarda no país:

(...) buscando pistas, começo a me interessar, mais de perto, por outros autores próximos à questão da expressão que tende ao Surrealismo, seja aquela do inconsciente e do automatismo, ou ainda seja a da transgressão e do erotismo em nossas letras, tais como os simbolistas Raúl Pompéia, Rocha Pombo, Augusto dos Anjos, Pedro Kilkerry, César de Castro, Ernani Rosas e Gilka Machado, logo assimilados e como que subjacentes à minha escrita. Uma das minhas surpresas, aliás, foi o conhecimento da figura e das atuações de “cooperativa de iniciados”, levadas adiante por Dario Velloso, nos arredores de uma Curitiba finissecular desde o início do século. Totalmente desconhecido e ausente dos manuais literários e antologias oficiais, um poeta nosso diretamente vinculado ao Ocultismo - diplomado no colégio de Ciências Esotéricas de Papus, Paris (LIMA, 2002, p.133).

consequência de uma crise metafísico-teológica, que abre campo para perspectivas pluralistas. Uma crise bem observada por teóricos como Nietzsche, Bataille, Jung, entre outros. Esse “renascimento” não deve ser visto como um mero interesse pelo exótico que o paganismo pode suscitar. Até porque a partir do momento em que se levar a sério a cultura pagã, ela deixará de ser interpretada como irracional, podendo-se assim descobrir “a obra de uma lógica que não é em absoluto primitiva, porém, pelo contrário, cheia de sutilezas e de incríveis finezas” (PERNIOLA, 2006, p. 69). É o que Aby Warburg percebe quando trava contato com os índios Pueblo, do Novo México, em 1895, e relata na sua conferência *O Ritual da Serpente*, proferida na clínica de Kreuzlinger, dirigida a internos e médicos. Warburg estava convencido de que o pensamento primitivo, pelo menos no caso dos índios Pueblo, respondia a uma lógica própria, distinta da lógica científica, mas igualmente válida:

Tal coexistência da civilização lógica com a causalidade mágico-fantástica revela o singular estado de hibridização e transição em que se encontram os pueblo. Eles não são homens de todo primitivos, que dependem somente de seus sentidos, e para os quais não existe uma atividade referida ao futuro; porém tampouco são como o europeu, que confia seu porvir à tecnologia e às leis mecânicas ou orgânicas. Os pueblo vivem entre o mundo da lógica e da magia, e seu instrumento de orientação é o símbolo. Entre o homem selvagem e o homem racional, se situa o homem das interconexões simbólicas (WARBURG, 2008, p. 27).

O que interessava a Aby Warburg, como historiador cultural, na sua pesquisa sobre os índios Pueblo, era que, em um país que fez da cultura técnica uma admirável arma de precisão ao serviço do intelecto, sobrevivia uma cultura primitiva e pagã, que poderia, equivocadamente, ser interpretada como um sintoma de “atraso”. Warburg estava se referindo à adoração do universo por meio da dança com máscaras de fenômenos naturais, animais e plantas, a que os índios atribuíam vida anímica.

A questão levantada pelo historiador da arte é a seguinte:

Em que medida pode nos servir o estudo da concepção pagã de mundo, tal como persiste até o dia de hoje entre os índios Pueblo, como parâmetro de evolução humana que transcorre do paganismo primitivo à modernidade, passando pelo paganismo da Antiguidade Clássica? (WARURG, 2008, p. 13-14).

As práticas mágicas que fundariam a religião indígena não só dos índios Pueblo, mas de grande parte das sociedades pré-tecnológicas, surgiram a partir da falta de água e da consequente necessidade do homem dominar os problemas impostos pela natureza. Mas não é apenas na dança com máscaras que o simbolismo religioso da tribo aparece. As cerâmicas produzidas pela comunidade pré-tecnológica traduzem as suas concepções cosmogônicas. Warburg relata ter recebido de um dos índios um desenho que representa um elemento básico da cosmologia dos Oraibi, o universo concebido como uma grande casa. O demônio que nela surge é representado com uma serpente. No entanto, é importante ressaltar, a cultura dos índios Pueblo não figura a Warburg apenas como preenchida de magia e destituída de técnica.

Roger Bastide, em *O Sagrado Selvagem* (2006), observa que a modernidade está ligada a uma certa ideia de progresso. Como esse progresso não trouxe felicidade, surge uma contramodernidade, interessada no ressurgimento de formas arcaicas de existência que invertem de ponta a ponta as “formas contemporâneas do ser” (2006, p. 204). Não seria esse o caso da valorização do mito tanto em Baudelaire, quanto em Dario Vellozo?

O caso aqui não seria apenas de uma nostalgia, que se caracterizaria como um mero devaneio do imaginário, mas uma valorização do mito que se traduz numa práxis, a da poesia. O que vai definir a contramodernidade é a “vontade de voltar da mera instituição de compensação para o legítimo Mito” (BASTIDE, 2006, p. 205). O que estaria em jogo aqui é a negação da Sociedade Industrial ou da Sociedade de Consumo. Mas não podemos esquecer que, para Baudelaire a questão é mais complexa, não se traduzindo apenas como uma negação do estado da mercadoria. Giorgio Agamben lembra que Baudelaire aprova as características que a mercadorização imprime no objeto e está consciente do “poder que os mesmos deveriam exercer fatalmente sobre a obra de arte; mas ao mesmo tempo, quer subtraí-los à tirania do econômico e à ideologia do progresso” (AGAMBEN, 2007, p.75). O poeta das *Flores do Mal* transformaria, assim, a obra de arte em

mercadoria e em fetiche: “A partir daí, tem-se a sua implacável polêmica contra toda a interpretação utilitarista da obra de arte e a insistência com que proclama que a poesia não tem outro fim senão ela mesma” (*Idem*, 2007). O fato mais curioso na postura de Baudelaire é que a mercadorização absoluta da obra de arte levaria a mais radical abolição da própria mercadoria. O *choc* estaria na raiz do trabalho artístico e possibilitaria fazer da poesia veículo do inapreensível ao restaurar a negatividade:

O *choc* é o potencial de estranhamento de que se carregam os objetos quando perdem a autoridade que deriva do seu valor de uso e que garante a sua inteligibilidade tradicional, a fim de assumirem a máscara enigmática da mercadoria. Baudelaire compreendeu que, se a arte quisesse sobreviver na civilização industrial, o artista deveria procurar reproduzir na sua obra a destruição do valor de uso e da inteligibilidade tradicional, que estava na raiz da experiência do *choc*: desta maneira, ele teria conseguido fazer da obra o próprio veículo do inapreensível e restaurar na própria inapreensibilidade um novo valor e uma nova autoridade (AGAMBEN, 2007, p. 75-76).

Graças a ele, o *choc* - motor da selvageria -, a arte poderia sobreviver na era da civilização industrial.

Bastide observa que o sagrado que vem surgindo na sociedade atual quer-se um sagrado selvagem. A morte dos deuses, tal como é proclamada por Nietzsche, não acarreta o desaparecimento da experiência instituinte do sagrado. Bastide coloca sob o signo de Descartes o primeiro momento da modernidade. *O Discurso do Método* como um programa futuro da modernidade. Graças à ciência, o homem poderá vencer o mundo físico e fazer recuar a Morte. O mundo social é o único a não ser desenvolvido nesse ambicioso programa. Posteriores ao racionalismo de Descartes, o Século das Luzes e a Sociedade Industrial serão motores de uma contramodernidade. No primeiro caso, encontraremos exemplos de possessão como o caso do padre Michel de Certeau; no segundo o Romantismo, com a sua apologia do sonho contra a razão, pois o sonho nos faz “penetrar numa realidade superior, mais autêntica do que aquela construída pela razão, a fim de descobrir a coisa em si (...)” (2006, p.212). Em pleno século XX, um outro exemplo dessa contramodernidade é a construção da Nova Crótona, na cidade de

Rio Negro, uma comunidade micromilenarista construída por Dario Vellozo, e que não progrediu devido ao estopim da Guerra do Contestado. No entanto, seu maior gesto de contra-modernidade foi a edificação do Templo das Musas, em 1918.

2.4 TEMPO/TEMPLO

Jacques Le Goff, numa das passagens do livro *História e Memória*, elenca dois tipos de materiais da memória coletiva e da história. São eles: o monumento e o documento. O primeiro está relacionado à herança do passado, enquanto que o segundo, às escolhas feitas pelo historiador. O estudo etimológico de *monumento*, apresentado por Le Goff, nos fornece pistas importantes para entendermos a relação que se processa entre os já citados materiais da memória:

A palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa 'fazer recordar', de onde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos. Quando Cícero fala *dos monumenta hujus ordinis* [*Philippicae*, XIV, 41], designa os atos comemorativos, quer dizer, os decretos do senado. Mas desde a Antiguidade romana o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte (1990, p. 535).

O monumento, lido como um sinal do passado, teria o poder de perpetuar voluntária ou involuntariamente não uma sociedade histórica propriamente dita, que nele sobrevive como ruína, mas o testemunho de determinada sociedade. Esse poder que o monumento materializa, no dizer de Flávio de Carvalho, teria a possibilidade de reviver o sopro das

civilizações perdidas e esquecidas, possuindo a vantagem de oferecer àquele que mira o monumento uma visão mais ampla do que no tempo em que ela aconteceu. Isso porque a ruína possibilitaria o distanciamento necessário ao observador:

Para enxergar e apreciar, ele precisa afastar-se dos acontecimentos, adquirir um ponto de vista. O acontecimento remoto é mais visível e apreciável ao observador que os acontecimentos que o afogam. A ideia mesmo de apreciação envolve viver fora do local, dos apreciadores de um certo local, já que aqueles que enxergam não são nunca os habitantes do local, pois que estes acostumados à visão diária do ambiente deixam de perceber as mudanças do ambiente e o que ele possui de sugestivo (2005, p. 41).

Flávio de Carvalho tinha em vista nessa passagem do texto “As ruínas do mundo”, presente no livro *Os Ossos do Mundo*, a clareza propiciada por museus, galerias, coleções e castelos, no que se refere à possibilidade de tais elementos focalizarem uma “luminosidade supra-realista”, ou de apagarem numa “nebulose impressionista” as fases de uma civilização. Eles funcionariam como *resíduos sobreviventes*. Poderíamos acrescentar, junto de Walter Benjamin, que o arqueólogo seria o responsável por devolver energia a essas formas fósseis. Em um dos fragmentos de *Rua de Mão Única*, o filósofo observa: “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (1995, p.239). No ato de uma exploração cuidadosa, para Benjamin, se ilude quem só faz o inventário dos achados, não sabendo assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. A contribuição do filósofo parece ser a de demonstrar que as verdadeiras lembranças devem proceder informativamente menos do que indicar o “lugar exato” onde o investigador se apoderou delas.

Não seria fortuito lembrar a importância que o monumento adquire nos escritos de Benjamin, seja na recorrência da ideia de coleção, presente principalmente em excertos de *Rua de Mão Única* e *Passagens*. O filósofo alemão ainda se interessaria pelos monumentos como instrumentos de cristalização de um determinado pensamento.

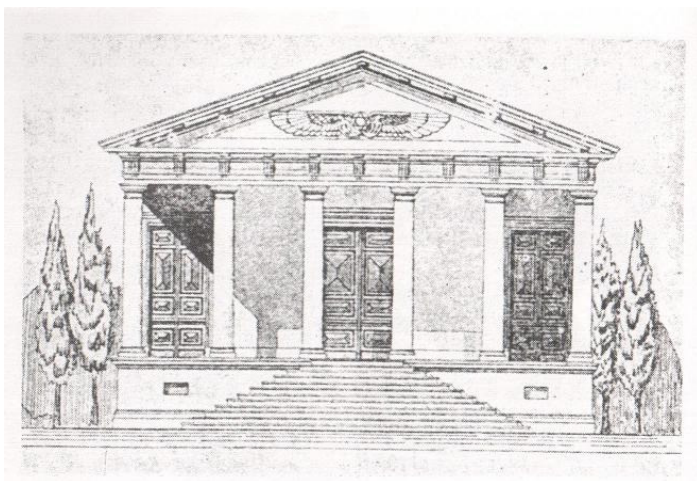
Afonso Ávila, em *Circularidade da Ilusão*, analisa a função que igrejas, conventos e templos exerciam nos Seiscentos e Setecentos. Além de terem um papel importante no surgimento dos núcleos urbanos

e de serem fundamentais para a atuação do regime religioso na vida social e comunitária, poderíamos acrescentar que tais agentes, ao mergulharem na suntuosidade da arquitetura barroca, estariam contribuindo para a persuasão que fundamentou a mentalidade barroca, pautando-se, assim, na valorização do elemento *visual*. Esse aspecto é lido por Ávila como uma das *pedras angulares* do barroco: “*Pedra angular 2*: assumindo a feição de arte persuasória, de uma *arte a serviço*, seria natural que o barroco buscasse, como instrumento de rendimento imediato da comunicação de sua mensagem – a da Contra-Reforma e do Absolutismo – o *primado do visual* (...)” (2004, p.22).

Que questões estão implicadas na configuração do *templo*, lido aqui como uma espécie de monumento do pensar? Que forças estão em confronto no *tableau* que Dario Vellozo constrói na pacata Curitiba do início do século, momento em que o Brasil já abria as portas para a industrialização, para o modernismo e para um nacionalismo que veria com desconfiança, quicá com desdém, atitudes anacrônicas como essa, de louvor a uma cultura que “não era nossa”?

A questão me parece fundamental para o processo de leitura da obra de Dario Vellozo. Importante também para nortear uma leitura que procura pensar essa obra como um monumento – considerando aqui a gama de sentidos ambivalentes que tal palavra possa suscitar. Se por um lado esse monumento é fruto de um “delicioso anacronismo”, como nos diria Nestor Vítor (1979) - um anacronismo que, por sinal, permanece à margem das leituras modernistas -, por outro, pode refletir resquícios positivistas que não cessam de aparecer no torvelinho da história. Não seria *Atlântida*, publicado em 1938, a manifestação de uma poesia que se quer *de pé* como um monumento? E o *Templo* que Dario constrói não seria a edificação de uma espécie de poema que se quer de pedra?

O projeto do *Templo das Musas* fora confeccionado pelo arquiteto nordestino Alves de Faria, que adotou o pseudônimo de Aristóteles, e cultivou com Dario uma forte amizade, elemento considerado fundamental pelos neo-pitagóricos. O prédio foi inaugurado em 22 de setembro de 1918. A arquitetura de inspiração neoclássica traz na parte frontal seis colunas de estilo dórico que acompanham outras colunas nas duas extremidades laterais. Na frente do *Templo*, logo acima das colunas, pode ser encontrado um pronaos com o símbolo do Instituto Neo-Pitagórico, fundado por Dario em 1909. O emblema situa-se dentro de um triângulo, símbolo da perfeição para vários ramos esotéricos. Dentro do prédio, pode ser encontrada uma sala que ocupa a maior parte da construção, destinada a sediar reuniões do grupo Neo-Pitagórico. As outras são ocupadas por um escritório e uma biblioteca.



(figura 13)
Projeto do Templo das Musas de autoria de Alves de Faria



(figura 14)
Templo das Musas – 2008

Primeiramente, é preciso considerar que Dario era membro da Maçonaria, filha de correntes místicas, como a dos Templários, dos

Alquimistas e dos Rosa+Cruzes²¹. O esoterismo, desde as suas origens egípcias, encontrou nos Templos uma possibilidade de “durar”, funcionando como um elo entre o Visível e o Invisível, entre o Homem e a Essência: “(...) são focos de irradiação anímica, impregnados de eflúvios astrais, onde a alma se exalta, de onde se evolva o Ignoto” (VELLOZO, 1975, p. 91). Para a Maçonaria, bem como para a Rosa+Cruz, as colunas do templo simbolizariam dois princípios de equilíbrio social: tolerância e solidariedade, a luz e o amor, a caridade e a ciência. Basta lembrar que o símbolo máximo da Rosa+Cruz é a junção de uma rosa e de uma cruz – Rosa de Alexandria; Cruz de Jerusalém. Para Dario, as colunas representariam ainda a razão e a fé; a ciência e a religião, o bem e o mal, a luz e a treva, concretizando, assim, a harmonia dos contrários. Tal aspecto será fundamental para entender a poesia de Dario, como veremos, o que demonstra que sua concepção de poesia não estava desvinculada de seus ideais esotéricos.

O interesse pela Alquimia, Cabala, Magia, Pitagorismo e Rosa+Cruz, em Dario Vellozo, não está de todo distante do surto de esoterismo e ocultismo que invade a Europa na segunda metade do século XIX. Lá, esse acontecimento está relacionado a fatores como a reação a uma concepção tecno-analítica do mundo e mais especificamente a um questionamento do processo de materialização promovido pela Revolução Industrial: “Reagindo ao espírito científico do método dedutivo, o esoterismo e o ocultismo constituem uma opção pelas revelações da intuição, por serem doutrinas que se alimentam nos poderes criadores do homem” (CAROLLO, 1987, p. 22).

Esse interesse pelo misticismo na Europa vai determinar fortemente os rumos da literatura na segunda metade do século XIX, amplificando o que de certa maneira sempre esteve no fulcro do interesse poético: a presença do sagrado. Poderíamos tomar essa vontade do sagrado como um dos motivos da revitalização do mito na literatura. Se por um lado essa manifestação é óbvia na segunda metade do século, já podemos encontrá-la antes mesmo desse período. Roger Caillois, em “Paris, mito moderno”, um dos capítulos do livro *O mito e o homem* (1972), publicado em 1938, propõe uma leitura da promoção do ambiente urbano à qualidade de épico. Seu ponto de vista parte do

²¹ Dario Vellozo, em seus escritos, grifa Rosa+Cruz. A atual ordem mística grifa Rosacruz, defendendo o pressuposto de que a Rosa+Cruz não teve a mesma origem que a Rosacruz, filiada em tradições egípcias. A sede da atual Rosacruz dos países de língua portuguesa está situada no bairro Bacacheri, em Curitiba. A propensão da cidade para núcleos esotéricos e místicos mereceria uma análise mais acurada.

início do século XIX. No dizer de Caillois, a partir desse momento, Paris sofre uma transformação, em que o mito exerce um papel de significativa importância. Isso se justifica pelo fato de que o mito pertence, para Caillois, ao coletivo. O mito justifica, apoia e inspira “a existência e a ação de uma comunidade, de um povo, de um grupo profissional ou de uma sociedade secreta” (CAILLOIS, 1972, p. 113). Para ele, foi o romance policial que possibilitou o surgimento de uma concepção da cidade como possuidora de uma estranheza mítica capaz de contagiar o real. Junto com esse processo, começam a se espalhar por Paris sociedades secretas. Esse período poderia ser lido como o primeiro estado do caráter “épico da vida moderna”, e que se consolidaria em Baudelaire, com *Flores do Mal*. Aliás, Baudelaire não poupou esforços em apresentar em seus poemas uma Paris extremamente mítica. A vocação do século XIX para seitas vai influenciar a literatura e despertar o interesse em poetas como Nerval, Villiers L’Isle Adam, Huysmans, Mallarmé, e o já citado Charles Baudelaire²².

O filósofo Walter Benjamin, em *Passagens*, não muito distante do círculo de Caillois e Bataille, vai pensar na existência simultânea da modernidade e do mito. Se na *Origem do drama barroco alemão*, o século XVII será o foco de onde o filósofo parte até chegar ao século XX, no expressionismo, em *Passagens*, a personagem principal é o século XIX. Segundo Didi-Huberman (2005), a existência simultânea da modernidade e do mito, nos fragmentos de Benjamin, é uma tentativa de refutar tanto a razão “moderna” quanto o irracionalismo “arcaico”. Benjamin percebera o quanto esse “irracionalismo” nos levaria à lógica do campo. Portanto, para ele, o que estava em jogo era a questão do tempo. A imagem produzida por essas duas forças, passado/presente, deveria ser entendida como uma dialética em suspensão, não cabendo dizer que o passado ilumina o presente ou vice-versa. A imagem é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago capaz de formar uma constelação. Leitor atento de Baudelaire, Benjamin estava levando à diante as formulações da *Origem do drama barroco alemão*. Percebe-se mais claramente agora que todas essas questões estão interligadas e não são completamente estranhas a uma discussão sobre o tempo-templo-obra-monumento de uma figura como Dario Vellozo, que, aliás, era assíduo leitor dos simbolistas franceses.

No livro *Horto de Lísis*, Dario publica um texto sobre o Templo das Musas. Nele, explica a proposta do monumento:

²² Benjamin dedica um dos capítulos de *Passagens* à história das seitas no final do século XIX.

Construindo o Templo das Musas, singelo embora, tornando-o sede do instituto Neo-Pitagórico, almejo foi dos Amigos, graças ao altruísmo de digníssimos e honestas Pessoas, criar foco de irradiação de pensamentos e sentimentos louváveis, e de atos e ações meritórias, a bem de todos os seres (...)

Único em todo o Ocidente, quicá em todo o Orbe, - coube ao Paraná erguê-lo em América, - inspirado em nobre almejo de Congracamento, de Fraternidade, de Harmonia, de Paz (...) para o respeito à Consciência e à Liberdade, para a Ordem, o Progresso e a Estabilidade comuns, átomos que somos da Terra, sujeitos aos mesmos Destinos, flutuando na Imensidade, num átomo do Infinito (1969, p.137).

Subjaz na afirmação, que poderíamos caracterizar como panteísta, ecos de diferentes posturas que influenciariam Dario Vellozo, sejam elas filosóficas, políticas, religiosas ou literárias. A Ordem e o Progresso, palavras tão caras aos positivistas, são aqui mais do que palavras. Poderíamos dizer que funcionam como mais dois pilares do Templo. Falamos que o monumento poderia ser lido como uma materialização do pensamento de Dario. De um lado a presença de um positivismo calcado nos ideais maçônicos do poeta, de outro, a paixão pela cultura grega, por Pitágoras, por Jesus, por Buda, pela poesia, e acima de tudo por uma literatura que estaria a serviço de seus ideais místicos.

Para os rosa+cruzes, o verdadeiro templo é o corpo do Homem, que tem a sua contraparte no universo, que é o Templo de Deus. No que se refere aos edifícios, os rosa+cruzes o aplicam à adoração de Deus e das leis de Deus. São considerados sagrados e devem ser como tal considerados e respeitados²³.

²³ H. Spencer Lewis, que foi *Imperator* da Ordem Rosacruz das Américas do Norte, Centro e Sul e um dos fundadores dessa ramificação, comenta, no Manual Rosacruz, o significado do Templo:

O Templo de Deus é universal, não-sectário, carregado com as energias Cósmicas e forças vibratórias, e destinado pelo Supremo Arquiteto a continuar seu trabalho criativo, em amor, bondade e justiça; assim, nossos Templos devem representar um lugar em que as mentes em geral, a despeito

De uma arquitetura não muito distante do Templo de Dario, estaria o atual prédio do Instituto Benjamin Constant (fig. 15), concluído em 1890²⁴, quase três décadas antes da inauguração do Templo das Musas. Cumpre lembrar que Benjamin Constant era um adepto do positivismo, tendo sido, junto de Teixeira Mendes e Miguel Lemos, um dos fundadores da Sociedade Positivista Brasileira, no Rio de Janeiro, a primeira do país. Dario Vellozo, por sua vez, afirmava ser um leitor de Augusto Comte. Em ambas as construções, a opulência das colunas neoclássicas.



(figura 15)
Instituto Benjamin Constant

de credos ou dogmas, possam se reunir harmonizadas com as forças vibratórias em seu interior e que promovem o amor, a bondade, a justiça, e a paz, de modo que a natureza possa continuar sua criação sem interrupção ou interferência (LEWIS, 1941, p. 51).

²⁴ O Instituto Benjamin Constant foi fundado em 12 de setembro de 1854, por D. Pedro II. Portanto, a fundação é anterior à construção do prédio atual. Levou inicialmente o nome de Imperial Instituto dos Meninos Cegos.



(figura 16)

Templo Positivista construído por Teixeira Mendes e Miguel Lemos (RJ)

Como uma espécie de *tableau* que sintetiza uma série de *afinidades eletivas*, a edificação pousou inúmeras vezes como personagem principal em fotos da época. Nelas, Dario aparece como seu fiel guardião, ora acompanhado de ilustres visitantes; ora sozinho, trajando toga helênica, ou vestes iniciáticas que lembram trajes de um guerreiro templário a buscar a revelação do mistério e, consequentemente, a sua preservação. De todas as tendências, uma parece prevalecer: a paixão por Pitágoras, que o levou a adotar o pseudônimo de Apolônio de Tyana, outro admirador do filósofo grego. Nesse contexto, a Grécia seria o elo entre as concepções místicas e literárias que pautariam outros interesses como a poesia simbolista e a alquimia. O fato sugere um jogo de *tempo* que está configurado no *templo* de Dario. Um jogo que por um lado faz sobreviver um passado remoto, enquanto ruína, e que por outro faz ele próprio sobreviver em contemporâneos, criando uma sobreposição de tempos.

2.4.1 O Templo: antes, depois, agora

Duas imagens parecem contrastar entre si: a figura hierática do templo intacto, que aparece sempre de portas fechadas nas fotos das primeiras décadas do século XX, e a figura do templo em ruínas, tal como aparece em fotografias publicadas pelo jornal *Nicolau*, em 1987. Sugerem algo mais do que, numa rápida “olhadela”, se poderia supor.

Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, nos mostra o que *a porta* tem de enigmático, seja na literatura, na arquitetura, ou na

pintura²⁵. O filósofo francês parte de uma inquietação desencadeada por um fragmento de *Ulisses*, de James Joyce. Diz Joyce:

Inelutável modalidade do visível (ineluctable modality of the visible): pelo menos isso se não mais, pensado através de meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma: nos corpos. Então ele se compenetrava deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo ele era e milionário, maestro di color che sanno. Limite do diáfano em. Por que em? Diáfano, adíafano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, senão uma porta. Fecha os olhos e vê (JOYCE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2005, p.29).

Nesse fragmento, que será o fio condutor de *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman encontra as figuras necessárias para pensar a questão das imagens, o modo de vê-las e apreciá-las. A figura da porta é pensada ao mesmo tempo como um limite e como um limiar. Em *Ulisses*, “*um limite se apaga* quando a onda traz consigo as ovas de peixe e o sargaço de uma memória enlutada” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.232). No mesmo momento, “*um limiar se abre* também na visibilidade mesma da paisagem marinha” (DIDI-HUBERMAN, *idem*). O limiar talvez pudesse ser lido como o ponto onde o que Dedalus vê cruza com o que o olha. Antes de fechar os olhos para ver, uma porta surge. Interessante perceber que a ideia da porta aparece muitas vezes, mesmo que implicitamente, nas obras contempladas por Didi-Huberman ao longo da sua “fábula do olhar”. O sentido ambivalente que ela suscita, de fechamento e abertura parece se revelar nas duas fotos em questão. Mas o que isso quer dizer? Ou melhor, o que estamos vendo, o que nos vê? As portas fechadas da primeira foto não significam necessariamente que o templo nos é interdito, assim como as portas queimadas e entreabertas não representam a destruição no templo ou o desvelamento que nos revela um segredo. O que está em jogo não é a *forma* e o *fundo*, e nem se resolve numa pretensa atribuição metafórica,

²⁵ Walter Benjamin (2006), em *Passagens*, várias vezes alude à figura da porta. Ver páginas 458 e 453 do livro.

em que o referente se faz presente para tranquilizar aquele que vê: Isso quer dizer isso. Tal pensamento seria estranho a um enigma.



(figura 17)
Templo das Musas – 1928



(figura 18)
Templo das Musas - 1987

Há um texto bastante significativo, porém pouco conhecido, de Roger Bastide, sobre a porta: “Variações sobre a porta barroca”;

publicado originalmente em francês no segundo número da revista *Habitat*, de São Paulo, em 1951, com fotografias de Pierre Verger; e republicado na revista *Novos Estudos*, em julho de 2006. Focando sua discussão nas igrejas da Bahia e de Pernambuco, Bastide apresenta considerações sobre a função sociológica da porta e, por extensão, da ornamentação no barroco brasileiro. Bastide pergunta e responde:

O que é a porta? Um vão. Mas um vão que separa dois domínios: o domínio dos deuses e o dos mortais – a porta do templo; o domínio da vida privada e o da vida pública – a porta da casa; a cidade e o campo – a porta da muralha. Ora, a passagem de um lugar a outro é tão perigosa como a de uma época a outra (2006, p.130).

Bastide lembra que o Renascimento ressuscitara os elementos da arquitetura romana – os pilares, as colunas e seus entablamentos, o frontão, mas esses elementos tinham uma função utilitária. A partir do barroco, esses elementos ganharam um tratamento que realçou seu caráter artificial. Para Bastide, a tese é correta, mas seria plausível supor que a oposição entre a função arquitetural e ornamentação gratuita parecerá exagerada se pensarmos que a porta sempre teve algo de festivo e religioso:

Desde as primeiras construções foi necessário introduzir sobre a porta um tronco de árvore que suportasse o peso da parte superior do edifício e, por sua vez, para suportar esse tronco talhado em ângulo reto, outros dois troncos-coluna a cada lado da abertura. Ora, os próprios materiais utilizados suscitavam uma moldura que ultrapassava a parede como saliência reta ou redonda. A função utilitária era também ornamentação e, nos dias de festa, essa ornamentação complicava-se com guirlandas de folhas entrelaçadas a flores, tranças e cipós que o barroco, mais tarde, imobilizará na pedra (2006, p. 132).

O que Bastide queria enfatizar era que a casa, assim como o templo, respondia a necessidades sociais, não se podendo conceber um edifício como um “simples teorema da geometria aplicada”. A construção, assim, não estaria desvinculada das funções sociológicas específicas. O erro da tese clássica sobre o barroco estaria na separação entre a função arquitetônica pura da função social. Essa nos parece uma das questões que interessam Afonso Ávila, a da impossibilidade de separar a função artística e social no barroco brasileiro. Poderíamos concluir que também o *Templo das Musas*, mesmo desvinculado de uma arquitetura barroca, não pode ser entendido como desvinculado de uma função social. Se a porta da igreja barroca é ornamentada de modo a formar o “arco do triunfo do bispo”, a porta de Templo de Dario, desprovida dos apliques barrocos, vem selar e proteger a doutrina helênica dos neo-pitagóricos, exercendo ao mesmo tempo a função de um “cartão-postal” de seus ideais místicos e literários. Lezama Lima, ao investigar as metamorfoses do barroco nas Américas, encontrou na portada da Igreja de San Lorenzo, de Potosí, uma marca do que chamou de arte da contra-conquista:

En los preciosos trabajos del índio Kondori, en cuyo fuego originario tanto pondrían encontrar el banal orgullo de los arquitectos contemporáneos, se observa la introducción de una temeridad, de un asombro: la indiátide. En la portada de San Lorenzo, de Potosí, en medio de los angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra, de las llaves que como galeras navegan por la piedra labrada, aparece suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderio y desdén (1993, p.130).

É na portada de San Lorenzo de Potosí que Lezama encontra o motivo, aliás, presente em tantas outras igrejas latino-americanas, dessa arte da contra-conquista. Assim como o barroco não é mera imitação do barroco europeu, o semblante neoclássico do *Templo*, em Curitiba, também. Salvaguardou-se da grandiosidade de construções como a Igreja de Madeleine, situada na França, ou do Museu do Prado, de Madri, ou mesmo da grandiosidade do Pantheon de Paris. O edifício neo-pitagórico seria, assim, como uma espécie de microcosmo, mais humilde, no entanto não menos hierático, nem completamente desvinculado, das construções neoclássicas.

Importante lembrar aqui que a discussão que Didi-Huberman desenha ao longo do livro, mesmo que se ramifique várias vezes em outros elos rizomáticos, está concentrada em buscar uma alternativa em relação à postura da crença e da tautologia que os estudos de história da arte firmaram sobre o processo de olhar. Tomar a porta como um instrumento capaz de velar um segredo jamais seria tomá-lo como um enigma. Ver na porta queimada e aberta um sinal de que ali nada restou, ou mesmo de que nunca nada houve, não nos deixa dúvidas de que nosso trabalho em escrever todas essas linhas seria completamente perdido. Dario seria apenas um poeta posto de lado pelo modernismo e o Templo, apenas um ponto turístico no bairro de Vila Isabel, em Curitiba. Prefiro pensar em Dario como um templo-fóssil capaz ainda de suscitar uma determinada força, a partir de resíduos sobreviventes²⁶. Se a porta do templo pode nos servir como exemplo de imagem dialética é porque a “ecologia cultural” valorizada por Dario e outros simbolistas do Paraná ainda possui alguma energia, como um mito. Para finalizar poderíamos lembrar das posições adotadas por Furio Jesi, em seu estudo sobre o mito, a procura de uma outra leitura que não veja no Templo/Obra de Dario um simples fóssil incapaz de produzir alguma força em relação a outras forças:

Romper com a segurança ideológica do positivismo e do historicismo e das suas sobrevivências e metamorfoses tardias, relativamente à negação da substância do mito, parece-nos um objetivo indispensável, assim como abalar a segurança daqueles que afirmam a substância do mito por coerência com posições ideológicas capazes de basear a teoria, a práxis das relações sociais sobre valores extra-humanos,

²⁶ Flávio de Carvalho, numa das passagens de “As ruínas do mundo”, afirma:

Por que se congregam as recordações da história nos resíduos sobreviventes? Por que as pesquisas do homem procuram sempre reconstruir o passado, reconstruir a origem, saber de onde saímos, para calcular para onde vamos (...) e os resíduos sobreviventes são os únicos pontos de apoio capazes de aguentar com suficiente segurança a animosidade pesquisadora do homem (CARVALHO, 2005, p. 43).

metafísicos, de que é necessário exigir epifania e prova no tempo e no espaço da história (JESI, 1973, p.149-150).

2.5 O RENASCIMENTO DO PAGANISMO

Andrade Muricy (1976) lembra que o universo poético-doutrinário de Dario Vellozo não representava um simples retorno optativo ao paganismo helênico. A relação conturbada com a igreja católica poderia ser entendida como um dos elementos propulsores dessa relação. Mas que efeitos são desencadeados a partir da relação de Dario com o paganismo?

Há um texto de Aby Warburg que pode nos ajudar a pensar a relação do paganismo com a poesia de Dario Vellozo. Em 1893, no mesmo período em que Dario já estava interessado no ressurgimento da Grécia em Curitiba, o historiador alemão escreve um estudo que seria de suma importância para as suas pesquisas posteriores. Warburg intitulou-o como “O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli”. O texto consiste em uma investigação sobre as representações da Antiguidade no primeiro Renascimento italiano. Nele, o historiador da arte se propõe a comparar os conhecidos quadros mitológicos de Sandro Botticelli, *Nascimento de Vênus e Primavera*²⁷, às representações equivalentes da literatura poético e teórico-artística contemporânea. Isso com o objetivo de estudar os aspectos da Antiguidade que interessaram a Botticelli e a outros artistas do Renascimento. O elemento dos quadros que chama a atenção de Warburg é principalmente os movimentos dos cabelos e da roupa das personagens que se caracterizam a partir de representações da Antiguidade e de textos literários em que sobreviveram tais representações:

²⁷ Dario Vellozo chega a citar o quadro *Primavera*, de Botticelli, quando o compara com a paisagem que se formou na ilha do Passeio Público, em Curitiba, na tarde da primeira Festa da Primavera. Para o poeta, o cenário formado nas ruínas do templo grego, da Ilha da Ilusão, do Passeio Público, suplantava o quadro de Botticelli:

O cenário esmaeceria o da maravilhosa pintura de Botticelli, obra prima do século XV, hino de tintas harmônicas, nos anenúbios leves perpetuando a vibração do gênio: A Primavera, as Graças, Mercúrio, Vênus, Flora e Zéfiro...É que no cenário da Ilha da Ilusão o próprio Zeus dispusera um dos vergeis do Olimpo (VELLOZO, 1969, p. 372).

En este contexto es posible seguir paso a paso cómo los artistas y sus mentores veían en la Antigüedad el modelo de un movimiento externo intensificado y cómo se apoyaban en los modelos antiguos siempre que se trataba de representar motivos accesorios en movimiento (bewegtes Beiwerk) – tanto en el ropaje como en los cabellos (WARBURG, 2005, p. 73).

Warburg resgata uma passagem do texto em que Poliziano, na sua *História da Literatura Italiana*, descreve o nascimento de Vênus. A descrição assemelha-se ao quadro de Botticelli. Poliziano, que fora amigo de Lorenzo de Medici, havia tomado um hino homérico como base para a caracterização de sua Vênus. Warburg compara a descrição de Poliziano com um hino homérico para demonstrar que a ideia do movimento sobrevive no texto florentino e por sua vez na pintura de Botticelli. Em ambos, Vênus emerge do mar e é tocada pelo sopro de Zéfiro, sendo recebida pelas deusas das estações. Curiosamente, os movimentos do vento são valorizados por todas as representações elencadas. Outro poeta da Antiguidade lembrado por Warburg é Ovídio, que também valoriza a ideia de movimento semelhante nas suas *Metamorfoses*:

En este caso, al igual que en el énfasis de movimiento de los elementos ornamentales de los vestidos de las diosas del tiempo que reciben a Venus, es imposible probar la existencia de un modelo directo. Sin embargo, podemos admitir que el poeta sentía muy cercano al espíritu de los poetas antiguos, explayándose en esta minuciosa elaboración del movimiento según el gusto de un Ovidio o un Claudiano (WARGURG, 2005, p.81).

Seguindo os passos de Burckhardt, Warburg acreditava que o Renascimento buscara na Antiguidade pagã um modelo de cultura que transcendia o cristianismo medieval e desenvolvera uma experiência global diferente daquela expressada pelas sociedades urbanas e mercantilistas. A “volta à vida do antigo”, como José Emilio Burucua tratou a obra de Warburg, foi o tema central nos textos do historiador. Os movimentos da ninfa, seus cabelos e vestimentas, formaram “um signo privilegiado e manifesto da vitalidade pagã” (BURUCÚA, 2007, p. 15), que tinha sido obliterada e esquecida durante séculos de

civilização. Curiosamente, um dos primeiros poemas de Dario, datado dos últimos anos do século XIX, ao falar sobre a musa da trança loura, recorre à imagem de Vênus:

Musa de loura trança...Trança loura!
No magismo aromal da primavera;
Vênus-Urânia que fulgura e doura,
As mãos ebúrneas a armilar esfera
(VELLOZO, 1969b, p. 14).

Numa das estrofes do poema “Renascença”, atenta para o renascimento do paganismo no Renascimento, tal como Aby Warburg em seus ensaios:

Estetas, renascei em cânticos e preces!
Ceres, semearás o ouro de tuas messes,
- Vênus – no céu azul da Hélade pagã
(VELLOZO, 1969b, p. 91).

Vejamos outros fragmentos:

Paredra

Vênus pagã, olhos de setestrela,
A cabeleira rútila fulgindo...
Amei-te...Amor, nos olhos teus fulgindo,
Volúpia; luz o sol de teu cabelo
(VELLOZO, 1969b, p. 272).

Sucúbio

A asa crepuscular de uma esperança extinta
Minha arpa de ouro tange, evocativa e casta;
E Ela, – não outra, - Ela, a Virgem loura, arrasta
O véu níveo que o poente a jalne e ametista pinta
(VELLOZO, 1969b, p. 249).

Lilith

E é tão gentil sucumbir à primavera
De teus olhos de mar; de insondáveis arcanos,
Que, para entrar teu porto, ó Vênus! Em Citera,
Quebro a ampulheta de meus anos

No poema intitulado “Paredra”, é justamente o cabelo sensual de Vênus que chama a atenção do poeta. Neste caso, o significado de Paredra, anacronicamente, acaba por associar-se a própria ideia de uma sobre-determinação de imagens, ou mesmo a assimilação de uma cultura estranha a do poeta. Caso semelhante é o do poema “Lilith”, que reconstitui a imagem da primeira mulher de Adão, associando o mito hebraico à Vênus grega. “Sucúbio”, à maneira de Warburg, alegoriza a ideia de movimento como eixo do poema e da sobrevivência de Vênus, no paganismo simbolista.

Todos os exemplos poderiam ser lidos como emblema do renascimento de que tratamos. Um renascimento que, no entanto, deve ser tratado com cautela, já que a imagem que ressurgue sobrevive como ruína, assim como o simbolismo sobreviveu numa determinada linhagem da poesia contemporânea, como nos trabalhos de Paulo Leminski e Ricardo Corona.

Naturalmente, o que se materializa no poema de Dario não é a lírica grega, mas motivos que fazem referência à opulência dessa cultura. Dario não é um cultor de odes, epigramas ou elegias. O que sobrevive em sua poesia é uma imagem idealizada da Antiguidade que lhe chega por meio da filosofia e da mitologia. O que o poeta visa resgatar é uma imagem heróica desse passado imemorial, aproximando-se, assim, de aspectos da vida grega, tal como se refletiram nas epopeias. No entanto, como bem lembra Otto Maria Carpeaux, há uma dimensão da vida grega que foi esquecida por Homero, “que tinha de esquecer para conservar o equilíbrio da objetividade” (1959, p.61); trata-se daquela dimensão que se manifestou numa linhagem da poesia lírica dos gregos, aquela que estava mais para os *delyrios* do que para os *lyrios*. Segundo Carpeaux, “a expressão de paixões violentas parecia aos antigos a verdadeira tarefa da poesia” (1959, p. 63). Aqui, quem fala não é Homero, mas Alceu, Safo, Tirteu, Arquíloco, Anacreonte, entre outros. Safo, reza a lenda, reuniu em torno de si um círculo de mulheres “dadas ao amor lésbico”; Anacreonte, poeta do século VI antes da nossa era, teria produzido a poesia da “decadência grega”, “de falsa ingenuidade erótica, poesia de velhos *bon-vivants*, cantando o vinho e prostitutas de nomes mitológicos, com eufemismos que excluem a indecência” (1959, p. 64). Essa poesia do *delyrio*, dionisíaca, certamente, foi obliterada pela magnitude apolínea e augusta de Homero. Seu desaparecimento “contribuiu para criar, no futuro, a imagem convencional da Antiguidade, o pretense equilíbrio olímpico”

(1959, p. 66). Equilíbrio fantasioso que sempre fascinou Dario. É por isso que podemos dizer que a Grécia que lhe chega é uma Grécia idealizada, deformada, inventada.

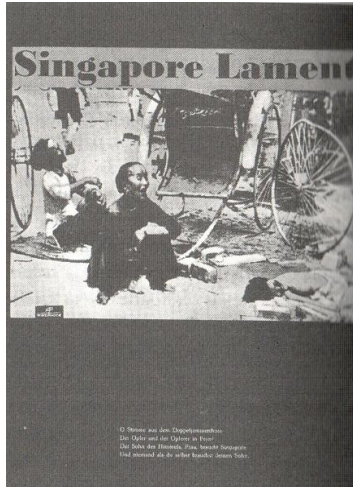
A poesia do *delyrio*, do *des-lírico*, parece ter se materializado naquela fração da poesia de Dario interessada na neurose, no pensamento trágico, no decadentismo, aquela que foi muito mais tocada pela experiência simbolista do que clássica. Dessa poesia nos ocuparemos no terceiro capítulo. Mas não podemos deixar de considerar que os gestos de Dario travestido de grego a desfilar pela cidade são também gestos de *delyrio*, ao contrário de sua poesia pagã, que era da ordem do *lyrio*. É homérica e pitagórica a Grécia que sobrevive em sua arte. A valorização dessas imagens constitui-se como uma espécie de ritual órfico que se desloca para a poesia à medida que os movimentos da Hélade tocam a proposta literária de Dario Vellozo.

O que se destacaria nessa polarização é uma espécie de *pathos* da Antiguidade, que se reatualiza nos gestos de Dario. De certa maneira, é o que Didi-Huberman percebe em Brecht. Em 5 de abril de 1942, Brecht anota em seu *Diário de Trabalho* a impotência que sente, como produtor de palavras líricas, diante da guerra: “ese tipo de poesía es como una botella al mar” (BRECHT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 195). Debaixo dessa frase, Brecht inseriu uma fotografia de duas mulheres desesperadas diante dos cadáveres de seus filhos mortos, em Singapura, depois do bombardeio de 7 de dezembro de 1941 (placa 39) (fig. 19). Didi-Huberman chama a atenção para esse grito prolongado que vai reaparecer na peça teatral *Mãe Coragem*:

Entonces se entiende hasta qué punto Brecht debió fijar su atención sobre el problema – antropológico, estético, político – de *la memoria de los gestos*. Así como se inventa una “dramaturgia no aristotélica” recurriendo a la epopeya, género griego más antiguo que la guerra presente como una mesa de montaje, un atlas donde localizar y reconstruir los movimientos geográficos e históricos del gesto y del afecto humanos políticamente suscitados en el cuerpo de cada uno. Sin saber nada, según parece, de las nociones introducidas por Aby Warburg en historia del arte, Brecht trazó, en su *Arbeitsjournal*, en la *Kriegsfibel* y en los *Modellbücher* dramáticos, toda una red de “fórmulas patéticas” (*Pathosformeln*) donde el

dolor de una indonesia en 1941 podía apelar al *gestus* físico de *Madre Coraje*, y todo esto a través del desvío – anacrónico, no hace falta decirlo – de una reflexión sobre las relaciones entre el género trágico y género épico, reflexión central en una obra de teatro como *Antígona* o un poema como *La Medea de Lodz* (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 198).

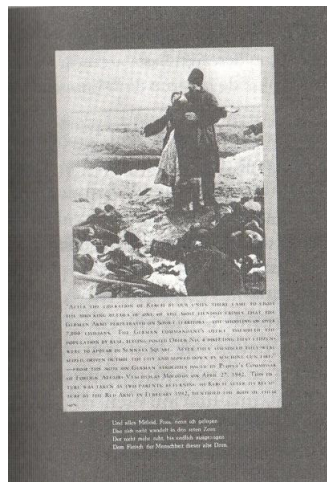
O que estaria em questão aqui é a memória dos sofrimentos padecidos, que aparece em Brecht sob a estola da guerra. Benjamin (1994a), em “Sobre Conceito de História”, dizia que o pensador e o historiador têm como função política a utilização da memória como advertência de incêndios futuros. Para Brecht, nos diz Didi-Huberman, o poeta e o dramaturgo devem colocar em cena “a imaginação dos sofrimentos futuros” sobre a base de uma “memória dos sofrimentos padecidos” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 195). Nesse sentido, as montagens anacrônicas de *Kriegsfibel* (Diário de Trabalho), de Brecht, estariam destinadas a “retomar o enfoque teatral e lírico da dor do mundo” (*idem*, p. 200). O mesmo teor patético que Didi-Huberman encontra numa das chapas de *Kriegsfibel*, ao se referir ao bombardeio de Singapura (fig.19), e que *sobrevive* em *Mãe Coragem* (fig.20), ele encontra em uma outra foto-montagem (fig. 21), em que aparece uma mãe russa que, ao identificar o filho morto entre os cadáveres, abre os braços em forma de cruz: “A mulher russa que abre os braços em cruz diante do cadáver de seu filho baleado está ela mesma atravessada, conscientemente ou não, pela memória gestual, cultural e cultural da *Pietà*, quer seja como rito católico ou ortodoxo” (*idem*, p. 208). Sob esse ponto de vista, *estar na história*, significa necessariamente *estar atravessado pela memória*.



(fig. 19)



(fig.20)



(fig.21)

Há um conto de Dario Vellozo que pode nos ajudar a entender melhor a “memória dos sofrimentos padecidos” de que nos fala Didi-Huberman sobre Brecht. Em 1895, Dario escreve um texto que posteriormente é publicado em *Esquifes*: “Sonho de um espectro”, que reflete a linguagem decadentista e melancólica, predominante nos seus

textos do final do século XIX. Nele, é narrado o devaneio de um morto ou de alguém que sonha estar morto, e que espera o momento das exéquias:

Nave em trevas. Hirto meu corpo, estendido horizontalmente no esquite de pinho – cílios cerrados na álgida imobilidade insensível da Inércia, - amortalhado para os secretos esponsais do Túmulo, aguardava, na inconsciência estéril de cadáver, a derradeira jornada para a lúrida retorta da Terra (VELLOZO, 1969a, p. 80).

Nada se sabe ainda desse narrador. O espectro sente estar em um templo. No altar-mor, percebe, para além dos “renques severos de castiçais de prata”, a Senhora das Dores, que fitava a abóboda azul da catedral majestosa, gotejando, “nas faces cavadas pela angústia suprema de ausência eterna, a saudade pungentíssima do flagelado Filho morto cruelmente para a Humanidade sofredora” (*idem*, p. 80). A partir desse momento, o narrador começa a desfiar lembranças, paisagens da infância e também o amor por uma jovem chamada Raquel, cuja imagem formosíssima de apaixonada romântica, “assimilada satanicamente às heréticas energias da Carne, para a vigorosa resistência da Luxúria que enerva”, ficou-lhe para sempre algemada. O gesto final do conto, que talvez fosse melhor chamarmos de prosa poética, “ressuscita” todo um *pathos* da dor do mundo, tal como na peça *Mãe Coragem*, e nas fotomontagens de Brecht. A mãe que chora a morte do filho, e o segura em seus braços, tal como Pietà, aparece personificada na Senhora das Dores, no conto de Dario. O que fala aqui não é a fotografia das mães de Singapura, mas o gesto patético sobrevive. Com a diferença de que quem fala aqui é a morte. Vemos o gesto das mães que choram por meio dos olhos do filho morto. A primeira é Nossa Senhora, repetindo eternamente na imagem a angústia suprema da ausência do filho. A segunda é a mãe do narrador, não menos desesperada que a primeira: “Depois, senti-me flutuando, numa imponderabilidade intangível de Fluido inteligente... Mísera mulher, desgrenhada, soluçava amplexada a um álgido corpo inerte, de tuberculoso... Minha Mãe beijava o meu cadáver” (*idem*, p. 84). O texto, atravessado por uma memória universal da dor, mais do que contar, remonta a história por meio de um choque de imagens. É por isso que Didi-Huberman recorre a Aby Warburg, em *Quando as imagens tomam posição*. O *Diário de Trabalho e o Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht,

servem aos propósitos de leitura do filósofo francês, que lê essas experimentações como uma “gigantesca montagem” de textos variados e imagens heterogêneas que não apenas desorientam os *textos*, mas principalmente os *tempos*. Assim como a poesia, as montagens de Brecht nos mostram que “talvez as coisas não sejam o que são”.

Há um outro texto bastante significativo em que Warburg discute a questão do *pathos*. Trata-se de “Durero e a Antiguidade italiana”, de 1905, uma conferência em que o historiador da arte discute o aparecimento da pintura profana autônoma no *Quattrocento*, e a consequente reintrodução da Antiguidade na cultura moderna, a partir da ilustração “A morte de Orfeu”, de Alberto Durero. Warburg confronta o desenho de Durero com uma ilustração anônima do círculo de Mantegna, que serviu de modelo para o pintor. A partir delas, percebe uma dupla influência da Antiguidade na evolução estilística do primeiro Renascimento. Para Warburg, até aquele momento, no início do século XX, não se tinha sublinhado com que clareza “la estampa y el dibujo demuestran que ya en la segunda mitad del siglo XV los artistas italianos buscaban en el redescubierto tesoro de la Antigüedad tanto modelos para la representación de una enérgica gestualidad patética como de la serenidad idealista clásica” (WARBURG, 2005, 401). O *pathos* da arte da Antiguidade determinaria o estilo de “A Morte de Orfeu”, de Durero. No desenho, para Warburg, o homem que coloca seu pé sobre o ombro do inimigo caído enquanto o agarra pelo braço reproduz a figura de Agave tal e como aparece em um sarcófago de Piza. O mesmo gesto de vitalidade refletido pela “fórmula arqueológica do patetismo” (*pathosformel*), que se traduz no desenho, o historiador aponta em outras representações anteriores e posteriores à ilustração. É o caso, por exemplo, da xilogravura de uma edição venesiana de Ovídio, de 1497:

La imagen, que ilustra la narración dramática del trágico final de Orfeo, se remonta – al mismo original antiguo, representando incluso una versión más completa (véase, por ejemplo, la ménade vista de frente). Resuena aquí en forma de imagen la verdadera voz, tan íntima para el renacimineto, de la Antigüedad: la muerte de Orfeo no es un mero recurso formal de taller, sino una experiencia anclada en el oscuro misterio de la saga dionisiáca con el qual reviven apasionadamente el espíritu y la palabra de la antigüedad pagana; así lo demuestra el más

antiguo drama italiano debido a Poliziano, el *Orfeo*, que hablando en estilo ovidiano fue representado por primera vez en 1471 en Mantua. Es así como la muerte de Orfeo recobra la claridad de su acento, ya que en esta danza trágica – la primera obra del famoso erudito florentino – el sufrimiento de Orfeo aparecía dramáticamente encarnado, dirigiéndose persuasivamente en su propia lengua italiana a la sociedad renacentista de Mantua, la cual conocía la imagen de la muerte de Orfeo por la estampa del anónimo grabador italiano (WARBURG, 2005, p. 404).

O mesmo tipo de sobrevivência que Warburg já tinha detectado a partir de Poliziano no texto de 1893, - sobre *O nascimento de Vênus e Primavera* -, agora encontra novamente, mas em relação a Orfeu. A tese central seria a de que os florentinos, sob a influência de Poliziano, alcançaram um “estilo misto”, instável, que misturava a observação realista da natureza com referências idealistas a modelos da Antiguidade. Algo semelhante a que fez Antonio Pollaiuolo, transformando as bases da Antiguidade em um estilo mais consistente por meio de uma exuberante “retórica do músculo”, tal como desenvolveu em seus esboços de nus em movimento. Para Warburg, entre o delicado movimento de Poliziano e o maneirismo de Pollaiuolo se situa “o *pathos* heróico e teatral com o qual se expressam as figuras de Mantegna” (*idem*, p. 404). Durero teria sofrido influência de ambos, o que o levou a pretender realizar uma imagem antiga e, em consonância com os artistas italianos, “outorgar à Antiguidade o privilégio estilístico da representação gestual das emoções” (*idem*, p. 404). No entanto, convém destacar, o gesto da Antiguidade que aparece nas ilustrações de Durero não são apenas dionisíacos. São também apolíneos. Esse detalhe nos parece ser de extrema importância para entender a própria leitura de Warburg; uma leitura que o historiador constrói a partir desse gesto dúplice da Antiguidade que sobrevive na arte florentina, e que poderíamos estender para a arte moderna em geral.

Há um outro gesto dúplice, também importante, que aparece na figura do *pathos* de Warburg e que é enfocado por Raúl Antelo como um gesto que sinaliza para uma potência passiva e ao mesmo tempo ativa:

É, sem dúvida, manifestação de um eterno retorno, de uma inequívoca vontade de chance e

de potência mas, ao mesmo tempo, ele é uma vontade sem semelhança, que nos fornece uma imagem da arte depurada de toda força. A fórmula do pathos amarra assim, ambivalentemente, a receptividade (ou potência passiva) e a representatividade (ou potência ativa) (ANTELO, 2004, p.11).

O fato nos faz lembrar de uma passagem de *A comunidade que vem*, de Giorgio Agamben, intitulada “Bartleby”, mas que é recorrente nos textos do filósofo italiano. Lembrando do famoso personagem de Herman Melville, Agamben observa a existência de dois tipos de potência: a *potência de ser* e a *potência de não ser*. A *potência de ser* pressupõe a passagem a um certo ato, no sentido em que, para ela, *energein*, só pode significar passar a essa atividade determinada. Para a *potência de não ser*, ao contrário, o ato não pressupõe um trânsito de *potentia ad actum*. É um tipo de potência que tanto pode a potência como a impotência. Essa seria uma forma de potência suprema, *potentia potentiae*. Agamben nos diz: “Se toda a potência é simultaneamente potência de ser e potência de não ser, a passagem ao ato só pode acontecer transportando (Aristóteles diz ‘salvando’) no ato a própria potência de não ser” (1993, p. 34). Tanto o ato de escrever, assim, provém não só de uma potência, mas principalmente de uma impotência que se vira para si própria: “Bartleby, isto é, um escrivão que não deixa simplesmente de escrever, mas ‘prefere não’, é a figura extrema desse anjo, que não escreve outra coisa do que a sua potência de não escrever” (AGAMBEN, 1993, p. 35). Nesse sentido, os gestos de Dario e da “ecologia cultural” que tratamos aqui, se constituem a partir de uma bipolarização entre *repetição* e *corte*; *ritornello* e *diferença*, *arquivo* e *memória*; o que poderia ser lido também a partir de uma certa noção de traduzibilidade.

Walter Benjamin nos fala em *A Tarefa do Tradutor* na existência de uma *maturação póstuma* das palavras que já se fixaram (BENJAMIN, 2001, p. 197). Se isso por um lado aponta para uma poética que mais tarde pode vir a soar como arcaica, ou seja, uma tendência de linguagem que parece ter se esgotado, por outro, parece também anunciar uma determinada “sobrevida” da mesma poética. Apesar de Benjamin desenvolver a questão da “sobrevida” numa obra de tradução, - e diferenciar a tradução da arte, partindo da premissa que a tradução não pode pretender que suas obras perdurem - optamos por trazê-la para o debate por acharmos de extrema valia na abordagem que

propomos traçar. Pensar essa “sobrevida” não significa pura e simplesmente buscar semelhanças entre a literatura do presente e o simbolismo da *belle époque*. Falamos de afinidades e não de semelhanças e uma afinidade não “implica necessariamente uma semelhança” (BENJAMIN, 2001, p. 197). O mesmo vale para a relação entre a poesia produzida por Dario Vellozo e o paganismo da Antiguidade. Vale lembrar aqui do que nos fala Andrade Muricy sobre a Grécia de Dario: “(...) no caso, não se tratava da Hélade, porém de uma nova Hélade. Dario Vellozo, quando teve de optar, fê-lo em favor da 'Grande Grécia', do Sul da Itália; e foi uma 'Nova Krótone', pitagórica, que espiritualmente fundou” (MURICY, 1976, p. 217). Uma nova Hélade pode significar não somente o retorno da Hélade, mas o retorno com diferença: a mesma e outra Hélade. Trata-se de uma “tradução”, e uma tradução que reforça o “mesmo” e o “outro”, a repetição e a diferença, ou mesmo a memória e o esquecimento, e inevitavelmente uma “perda”. Vale lembrar aqui das considerações de Susana Kampff Lages, que lê o texto “A tarefa do tradutor”, de Benjamin, como uma referência fundamental para “um tipo de reflexão que parte da aceitação da perda, secularmente pranteada, de uma origem estável e da impossibilidade de se entender a tradução em termos de uma recuperação racional de significados (LAGES, 2002, p.169). Lages, em *Walter Benjamin: tradução e Melancolia* (2002), convida-nos a aceitar a dimensão da perda como fato constitutivo da leitura, “senhora e prisioneira de seu objeto”. Nesse sentido, o duplo sentido da palavra *Aufgabe*, em alemão, que pode significar tarefa e renúncia, implicaria “a perda de algo, perda que se pode reconhecer, mas que permanecerá irre recuperável” (*idem*, p. 169).

Seria fundamental aqui contrapor o conceito de sobrevivência, tal como Aby Warburg formula, à noção de sobrevida, explorada por Walter Benjamin em vários textos, principalmente em “A tarefa do tradutor”, escrito em 1921, e publicado pela primeira vez em 1923, para servir de prefácio a um conjunto de traduções de alguns poemas de *Tableaux Parisiens*, de Charles Baudelaire. Contrapor, aqui, não deve significar necessariamente a busca de argumentos que afastem ou aproximem os dois conceitos, assimilando o que eles podem ter de úteis à abordagem que traçamos, ou de inúteis no advento da contraposição. Significa apenas que a relação travada entre *Das Nachleben* warburguiana e *Das Fortleben* benjaminiana nos podem fornecer subsídio para a leitura que propomos desenvolver. Esse confronto, de início, parece apresentar consonâncias significativas, já que ambos os conceitos desenvolvem uma concepção de história semelhante, no

entanto, há uma diferença que parece se constituir a partir do significado das duas expressões. Enquanto *Das Nachleben* representa a força vital de uma sobrevivência, *Das Fortleben* pressupõe a vida póstuma (sobrevida), o que no contexto das investigações sobre tradução, em Benjamin, sugere a morte do original, “processo de uma maturidade que terminou”, como nos diria Paul de Man, já que a tradução pertence não à vida do original, mas à vida póstuma do original. Em ambos os casos, a questão do “sobre” parece se *sobre-sair*, já que se configura como uma espécie de *suplemento* capaz de criar uma cisão formadora de “constelações anacrônicas”.

Walter Benjamin coloca a questão da tradução a partir da noção de traduzibilidade, uma relação que deve ser pensada como uma relação de “vida”. A tradução é tomada como forma e a traduzibilidade como essencial a certas obras. Com isso Benjamin não está querendo dizer que a tradução seja essencial, - pelo contrário, parece sugerir que é uma tarefa impossível - mas que “um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade” (2001, p. 193). De qualquer forma, estamos ligados a aquele “duplo desterro”, de que nos fala Gagnebin, já que o original é sempre outro e a tradução deve se transformar numa língua alheia (GAGNEBIN, 2007, p. 24). Se, por um lado, a tradução é incapaz de significar algo para o original, por outro, na traduzibilidade encontra uma forma de “sobreviver”. Ela não deriva tanto de sua vida “quando de sua sobrevivência” (BENJAMIN, 2001, p. 193). E se Benjamin está pensando a tradução a partir da ideia de vida é porque não é possível pensá-la à margem da história: “É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação” (*idem*, p. 193). É nesse sentido que deveríamos entender a ideia de rememoração do passado em Benjamin, que “não constitui sua recuperação tal como foi, mas sim a sua presentificação atualizadora e transformadora” (LAGES, 2002, p. 194). O fato nos faz pensar na relação que poderia ser esboçada entre “vivência” e “sobrevivência” numa obra de arte: “A história das grandes obras conhece sua descendência a partir das fontes, sua configuração, na época do artista, e o período da continuação de sua vida, fundamentalmente eterna, nas gerações posteriores” (BENJAMIN, 2001, p. 193). É nesse ponto que podemos levar a ideia da traduzibilidade para o âmbito da história que propomos desenhar aqui. Se o paganismo da Antiguidade sobrevive na poesia de Dario e se a poesia de Dario de certa forma sobrevive na poesia do presente é porque a “continuação da vida”, que recebe o nome de *fama*, nas palavras de Benjamin, abre ambas as obras

ao anacronismo e nos permite pensar na poesia de Dario como possuidora de uma força capaz de interagir com outras forças, criando afecções, produzindo efeitos de “sobrevida”, que por sua vez transformam e são transformados ao longo da história. Assim, pelo olhar de Benjamin e também de Warburg instaura-se um olhar “dinâmico” sobre uma história “dinâmica”. É justamente essa dinamicidade que merece ser lida na poesia de Dario Vellozo e, conseqüentemente, na dialética por ela instaurada. Relembremos o que disse Andrade Muricy, ao afirmar que Dario não se servia de acessórios decorativos para a pintura de “painéis estáticos”: “Eram-lhe acicate para a vida imaginativa, e, comprovou-o -, como sua imediata, apaixonada tentativa de projeção no mundo da objetividade” (MURICY, 1976, p. 244).

O poeta neopitagórico encarnaria um alegorista ou um colecionador nesse jogo de sobrevivências? A questão não é tão simples quanto parece já que em cada colecionador se esconde um alegorista, e vice-versa. Assumindo essa perspectiva, Walter Benjamin, num dos fragmentos de *Passagens*, aproxima as duas figuras:

No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria. Por outro lado, justamente o alegorista, para quem as coisas representam apenas verbetes de um dicionário secreto, que revelará seus significados ao iniciado, nunca terá acumulado coisas suficientes, sendo que uma delas pode tanto menos substituir a outra que nenhuma reflexão permite prever o significado que a mediação pode reivindicar para cada uma delas (BENJAMIN, 2006, p. 245).

Para o filósofo alemão, o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço: “(...) também a contemplação de grandes coisas do passado – a catedral de Chartres, o templo de Paestum – (caso ela seja bem-sucedida) consiste, na verdade, em acolhê-las em nosso espaço” (BENJAMIN, 2006, p.240). Essa observação é elucidativa no que se refere a Dario. O poeta não se transportou para a Grécia. Ela é que entrou no templo, transformando-o e sendo transformada por ele. Apesar disso, a condição anacrônica do

místico e, consequentemente, a de outros simbolistas da cidade, foi lida por uma das mais importantes revistas modernistas, a *Joaquim*, como um sinal de fracasso, como veremos no segundo capítulo.

Essa ideia de transformação coloca em xeque qualquer pretensão de semelhança. Mais uma vez recorremos às considerações sobre “tradução”, em Benjamin, para demonstrar tal fato: “(...) pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original” (BENJAMIN, 2001, p. 197). Isso porque na continuação da vida, o original se modifica. O teórico conclui que se não se constituísse em transformação daquilo que vive, não mereceria tal nome. Nesse sentido, a poesia de Dario não necessariamente deveria ser lida como um manancial artístico, de onde brotam as características que porventura são exploradas na poesia do presente, mas como uma poesia que lhe deve também existência, a partir de sua sobrevivência. É Leminski pousando para a foto em frente do *Templo das Musas*, acordando o mago Dario e sendo acordado por ele. Fica difícil concordar com uma pesquisadora como Regina Elena Sabóia Iorio (2003), que na sua tese de doutoramento, da UFPR, *Intrigas e Novelas, Literatos e Literatura em Curitiba na Década de 1920*, enxerga o Simbolismo do Paraná como um ancião solitário: “Ao final destes estudos, tem-se sempre a impressão de que o Simbolismo no Paraná definhou sozinho e isento de críticas, deixando em seu lugar somente um vazio, como um ancião solitário e abandonado que não deixou descendentes” (IORIO, 2003, p. 296). Poderíamos até pensar na ausência de descendentes, mas apenas na medida em que uma afinidade não pode ser definida de maneira satisfatória através de uma “identidade de ascendência”, como nos diria Benjamin (BENJAMIN, 2001, p. 197), já que preferimos pensar em uma história dialética que combina um modo de “vir-a-ser” e “extinguir-se” numa topopaisagem petrificada; por isso, optamos em pensar as afinidades entre a literatura do presente e o simbolismo da *belle époque* a partir da noção de ruína, tal como Walter Benjamin procura desenvolver na *Origem do Drama Barroco Alemão*.

As reflexões sobre as “línguas” (a língua traduzida e a língua a que se traduz), esboçadas em *A Tarefa do Tradutor*, talvez sirvam de mote a uma reflexão sobre as línguas (linguagens) que estão em jogo nesta pesquisa, línguas que poderíamos chamar, a título de ficção, de *língua simbolista* e de *língua simbolista sobrevivente*. Se, para Benjamin, a interação entre as línguas passa pelo reconhecimento da diferença entre elas, contudo, essa interação só pode ser apreendida na tradução. Ele nos diz que a forma de uma língua, só pode se mostrar na

passagem para uma outra língua: “(...) só na diferença entre as línguas, nesse intervalo doloroso que o tradutor pretende, à primeira vista, preencher, mas que na verdade, ele revela na sua profundidade, neste intervalo então pode se expor a verdade das línguas” (BENJAMIN, 2001). É esse intervalo que deve ser buscado aqui; a lacuna, a “separação fundadora”, a “passagem de uma forma a outra”, responsáveis pelas transformações que permitem ao original uma sobrevida. No entanto, cabe lembrar que a dicotomia original/tradução é posta em xeque por Benjamin.

Se pensarmos na sobrevivência das formas primordiais da poesia simbolista na literatura do presente a partir da noção de *traduzibilidade*, poderemos aceitar o princípio da diferença como processo constitutivo das relações entre essas “duas línguas”, apontando o horizonte de leitura para as múltiplas dimensões da temporalidade nelas imbricadas. Um horizonte que não está dissociado de um influxo melancólico que se de um lado aceita uma distância, de outro, implica a destruição voluntária de uma língua anterior e sua reconstituição, em “outro tempo, outra língua, outra cultura, enfim em uma situação de alteridade ou outridade radical (LAGES, 2002, p. 204). Assim, talvez possamos visualizar a metáfora apresentada por Susana Kampff Lages para ilustrar o princípio da *traduzibilidade*, como o fiel de uma balança que “entre dois pratos constituem as duas dimensões diferidas da temporalidade, o passado do original e o futuro de suas potenciais traduções” (LAGES, 2002, p. 203).

3. O SEQUESTRO DO SIMBOLISMO NA REVISTA JOAQUIM: O GRITO DO VAMPIRO CONTRA O SUSSURRO DO NEFELIBATA

Em 1989, a Fundação Casa de Jorge Amado publicou o ensaio *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, em que Haroldo de Campos, tocado por questões benjaminianas, como o conceito de *alegoria* e o de *pervivência* das obras literárias, questiona a ausência – ou melhor, o sequestro – do Barroco, no livro *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido. O sequestro faria parte de um problema de origem, constante na literatura brasileira. Haroldo, pensando no *logocentrismo platonizante*, que levou Derrida a escrever *Gramatologia*, afirma que estaríamos, assim, diante de uma metafísica ocidental da presença, já que a necessidade de uma origem estaria ligada à necessidade de um *pai fundador*. É justamente a partir da perspectiva desconstrucionista que Haroldo começa a examinar o modelo de leitura adotado por Antonio Candido. O modelo de história que envolve a tese da *Formação da Literatura Brasileira* estaria concentrado numa teleologia que, além de desenvolver uma sequência acabada de eventos, necessitaria de um começo, uma *arké*, que justificasse o seu surgimento. Esse começo é identificado por Candido na literatura árcade de Cláudio Manuel da Costa. A metáfora que definiria o desenvolvimento da tese é organicista e estaria ligada à ideia de que a literatura brasileira seria uma espécie de ramificação da literatura portuguesa e, por mais fraca que se apresente, merece carinho, pois é aquela que temos. Procurando explorar uma visão que colocasse em xeque a concepção de história retilínea, Haroldo não hesita em “alfinetar” o olhar romântico de Candido. O sequestro do movimento não seria perdoado pelo poeta concretista que, na esteira de outros teóricos latino-americanos como Lezama Lima, enxergava no Barroco o “começo genial” da literatura das Américas.

Apesar da filiação de Haroldo em um programa que poderíamos chamar de benjaminiano, em que o tempo deveria ser pensado dentro de uma outra lógica, é importante perceber que a metáfora orgânica estaria implícita também na perspectiva de Haroldo, já que adotar Gregório de Mattos, e não a literatura árcade como legítimo começo, representa uma queda na própria armadilha, pois a necessidade de um *pai fundador* permanece. Em Haroldo, ele ainda existe, só que agora é outro, Gregório de Mattos.

Talvez a lição de Derrida não tenha sido assimilada e o poeta não tenha percebido o jogo das diferenças, em que a figura de um *pai*

fundador seria uma ilusão. O que faz com que Haroldo, ao tentar mostrar que o Barroco nos levaria de volta às musas, não consiga sair da lógica da modernidade.

Walter Benjamin, na *Origem do Drama Barroco Alemão*, apresenta uma noção de origem bastante diferente das concepções tradicionais. Para ele, ela não significa uma gênese: “A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção” (BENJAMIN, 1984, p. 67). Definir uma gênese seria, então, abandonar o conceito de origem benjaminiano, caindo na busca de uma *arké*. Estaríamos, então, diante de um problema de tempo, e da impossibilidade de reduzi-lo à história. Impossível pensar no originário sem levar em conta que ele é pautado pela restauração e pela reprodução, sendo, portanto, incompleto e inacabado.

Mas citamos o sequestro apenas para chegar a outro, não menos confuso na busca de um *pai fundador*. Falo da postura da revista *Joaquim*²⁸ em relação aos simbolistas/nefelibatas do Paraná. Gonzaga Duque, em 1906, no texto “Imagistas Nefelibatas”, publicado na revista *Kosmos*, e posteriormente reunido no livro *Graves e Frívolos* (1910), comenta o termo nefelibata e a carga pejorativa que recebeu ao ser aproximado do universo simbolista:

Esquisito, estranho, inédito, este termo valia por uma troça, siflava e demolia. Era um cartucho de alvaiade. Verdadeiramente não ofendia, porque, por sua composição grega, queria dizer habitante das nuvens e na sua aplicação – pensamento inacessível ao comum dos homens, transcendentalismo. Mas, empregado sem o conhecimento do seu valor, é tão ridículo como uma carapuça de jornal velho. (...) Chamemo-la nefelibata (a estética simbolista), mas com um suave sorriso que não humilhe nem hostilize (GONZAGA DUQUE, 1910, p. 77-87).

²⁸ A revista *Joaquim* circulou entre 1946-1948. Nos 21 números apresentados, foram publicados artigos de Antonio Candido, Mario de Andrade, Otto Maria Carpeaux, Sartre, entre outros. Contou com ilustrações de Portinari, Di Cavalcanti e Heitor dos Prazeres. Publicou também poemas de Carlos Drummond de Andrade, como *O caso do vestido*, e Vinícius de Moraes, em *Balada do Manguê*.

Em vez de condenar o “nefelibata”, poderíamos tomar a “nuvem” como problema. A nuvem seria um sintoma da desconstrução da matéria²⁹.

Em 1976, o argentino Oscar Bony, que desenvolveu várias experiências na tentativa de “desmaterializar” a obra de arte³⁰, pintou, de maneira bastante figurativa, céus repletos de nuvens brancas. A data é significativa, pois 1976 é o ano do Golpe de Estado, na Argentina. Bony, que se interessou avidamente pela relação entre arte e política, bem como entre arte e violência, poderia ser questionado quanto ao fato de, em um momento conturbado como aquele do Golpe, optar por pintar céus e nuvens. No entanto, se analisarmos com mais cautela esse gesto nefelibata, outras coisas *cielos y nubes* podem nos dizer. Quarenta anos depois da morte de Dario Vellozo, Oscar Bony revitaliza o gesto nefelibata. Se a opção pela *Turris Ebúrnea* em Dario e nos simbolistas em geral é uma posição política, em Bony não é diferente, o que de certa forma redesenha as relações da poesia do século XIX com a arte que lhe é contemporânea. A poesia de Dario, mais próxima das imagens de Oscar Bony do que parece, recebe um “suplemento”, uma camada “a mais”, que lhe confere também um novo sentido. Bony sobrepõe com suas nuvens as nuvens de Dario e de outros simbolistas, *re-fortificando* não só os antigos nefelibatas, mas também a sua opção de trocar a terra pelo céu. O artista argentino interfere nesse passado como faz com sua série de fotografias “baleadas”, produzida na década de 90, em que atira com uma pistola em fotografias, interferindo em seus sentidos pré-determinados, e desmontando, assim, o caráter de reprodução da fotografia, já que o tiro, o “suplemento”, o “a mais”, instaura uma diferença, produzindo uma imagem que sinaliza para o choque de tempos. A nuvem de Bony poderia ser lida nesse contexto como o tiro que se imprime sobre a imagem do nefelibata, fazendo nascer do atrito

29 Agradeço ao professor Raúl Antelo que chamou a atenção para o problema da “nuvem”, como um sintoma da desconstrução da matéria, no contexto das discussões sobre a poesia nefelibata, sugerindo a leitura do ensaio de T.J. Clark (2002), “Modernism, Postmodernism, and Steam”.

30 Sobre esse interesse de Oscar Bony pela desmaterialização da obra de arte, vale lembrar da performance que o artista experimental, ligado ao Instituto Torcuato Di Tella, criou em 1968 e que foi intitulada *La familia obrera*. Tratava-se de uma instalação em que um operário chamado Luis Ricardo Rodríguez juntamente com a esposa e um filho ficavam sentados sobre um bloco de madeira em um museu de Buenos Aires, simulando três estátuas. A conotação política era reforçada pela legenda que informava que Rodríguez recebera pelo serviço prestado na exposição o dobro do valor da sua hora de trabalho. Hoje, a performance é reproduzida em exposições por meio de fotografia, como aconteceu na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010.

das duas imagens a sua força dialética. Ou seja, o tiro, aqui, não mata, mas faz sobreviver Dario, que imprimiu em “Palingesésia” seu desejo de céu e nuvens:

Ó Torre do ideal, fechada a sete chaves,
Torres de ametista e de luar!
Abri-vos!
Quero subir, subir mui alto,
Sobre a Terra, no Azul, além – no Astral...
(Lázaros! Sonhos meus! Espectros redivivos!)
As tuas sete chaves, Torre do Ideal!
(VELLOZO, 1969b, 227).

Em entrevista ao suplemento *Cultura*, do *Diário Catarinense*, Laura Malosetti observou sobre as nuvens do artista: “No ano do Golpe de Estado, em 1976, o Oscar Bony pintou céus, com nuvens brancas, perfeitamente naturalistas e figurativas, ou seja, tirou o olhar da terra e passou para o céu. Que é isto? Um ato político” (2007, p. 3). Aliás, Malosetti inseriu um desses quadros na mostra *Pampa, ciudad y suburbio*, que organizou em Buenos Aires, em 2007, colocando-o numa rede anacrônica atravessada por outros artistas argentinos que se interessaram pela imagem da nuvem, como o pintor e arquiteto Prilidiano Pueyrredón, do século XIX, Antonio Berni e Roberto Aizenberg, estes, assim como Bony, da segunda metade do século XX. No caso de Pueyrredón, o que chama a atenção é a representação dos efeitos de luz gerados pelo céu pampeano. O céu em calmaria de Pueyrredón dará lugar nos trabalhos de Antonio Berni e Roberto Aizenberg a um céu obscuro, cuja presença ameaçadora se traduz em nuvens negras, que teriam por sua vez conotações fortemente políticas. No caso de Oscar Bony, mesmo não se tratando de nuvens negras, Malosetti não deixou de observar as suas intenções políticas, o que coloca em suspeita qualquer tentativa de interpretar o gesto nefelibata como destituído de preocupações terrenas:

Los cielos que pintó **Oscar Bony** en 1976, minuciosos y sutiles estudios de nubes blancas sobre un celeste luminoso sin ninguna referencia al plano terrestre, no pueden dejar de pensarse en clave metafórica, creados en un momento particularmente trágico, de golpe de Estado, represión y desapariciones (MALOSETTI, 2007, p.118).



(figura 22)
 OSCAR BONY, *Sin título*, 1976. Acrílico sobre tela
 130 x 130 cm



(figura 23)
 ANTONIO BERNI, *Pampa y cielo*, 1962. Tinta sobre papel
 157 x 121 cm

Falávamos anteriormente na nuvem como sintoma da desconstrução da matéria. Há um texto que pode nos ajudar a aprofundar o fato. Em 2002, T.J. Clark publicou na revista *October* o ensaio “Modernism, Postmodernism, and Steam”, em que discute a questão do “vapor” como sintoma da “nostalgia do infinito”. Apesar de confessar não ser um especialista em arte contemporânea, - vivendo em um passado deliberadamente modernista - o ensaísta responde de maneira consistente a algumas questões relacionadas à arte do presente. Clark se refere à desconstrução da matéria que permeia a arte contemporânea. O ensaio parte de uma imagem elaborada por Tony Oursler, presente na instalação intitulada *The Influence Machine*, de 2000.



(figura 24)

The Influence Machine (2000), de Tony Oursler

A foto mostra a imagem de um rosto projetado dentro de uma nuvem. Se por um lado o trabalho de Oursler pode ser relacionado com o mundo virtual da Internet, por outro suscita uma reflexão sobre a arte contemporânea em geral, sobre o seu desejo de se desmaterializar, sobre os seus exercícios de abstração, tendendo para a pura contingência, para a dispersão, para a poeira. No entanto, o ensaísta percebe que a questão da nuvem já pode ser encontrada com força na arte modernista, o que o leva a problematizar o que se convencionou chamar de “pós-modernismo”:

(...) I not think that the life we are living now is sufficiently different from that lived by Manet or Picasso or Jackson Pollock to deserve a new description – even if I may think it has not yet got one? Maybe just putting a “post” on the front of modernism is inadequate, but would I not agree that modernity has been reconfigured in the last thirty or forty years? Reconfigured to the point of becoming something else (CLARK, 2002, p. 161).

Clark confronta a imagem de Tony Oursler com alguns quadros modernistas, como *Le Chemin de fer*, de Edouard Manet, e *Face of Marie-Thérèse*, de Picasso, que, segundo ele, já faziam do vapor um sintoma não apenas de esvaziamento, mas também de poder, já que o vapor pode ser comprimido, tornando possível o mundo das máquinas.

Vale lembrar que no quadro *The Uncertainty of the Poet* (1913), de Giorgio de Chirico, e em *The Railway*, de Manet, são as locomotivas que produzem a fumaça, fazendo do vapor e da modernidade os dois lados de uma mesma moeda. Segundo o ensaísta, por um lado a máquina modernista prioriza o conhecimento técnico dos meios de trabalho, bem como o desenvolvimento de meios de ordenação, como se pode ver em *Sportmen* (1928-32), de Malevich, em que as barras pretas que separam os corpos em segmentos verticais dramatizam a dissolução da “imagem do mundo” em elementos formais, o que faz com que “modernismo” e “formalismo” estejam intimamente ligados. Por outro lado, surge o medonho e o fantasmagórico, já que a técnica não significa necessariamente a resolução de problemas. Assim, agonia e prazer, ordem e desordem, nesse momento, estão intimamente ligados. Manet, mesmo revelando na descontração de *Le Chemin de fer* algum tipo de perda ou horror, personificado no semblante desolado da governanta ao lado de uma menina (ambas parecem estar presas dentro de uma gaiola), não deixa de sugerir que ela continua sonhando, ou seja, nutrindo a nostalgia pelo infinito: “Modernism as about some form of agony, then; but the point is that the agony, in modernity, is not separable from delight” (CLARK, 2002, p. 169-170). Ao ler o ensaio de T.J. Clark, precisamos ter em mente a condição dúplice que acompanha todo o texto: prazer e horror andam juntos. Se por um lado o modernismo louvou a máquina, o vapor, de outro, foi a oposição oficial da modernidade: “It was the pessimist to modernity eternal optimism. It cultivated extremism – it seems as an answer to modern life’s

pragmatism and technically (which of course most modernists also loved)” (CLARK, 2002, p. 173).

Assim como T.J. Clark problematiza a oposição entre o modernismo e o pós-modernismo, pautado pela ideia de que seus fantasmas são os mesmos - e se não são os mesmos, pelo menos são bastante semelhantes -, poderíamos repensar a relação entre os modernistas e os nefelibatas, já que na poesia esses simbolistas bem poderiam figurar como os precursores de um problema que seria central na arte do século XX – e, em certo sentido, do século XXI também. Falo da desconstrução da matéria como uma resposta ao pragmatismo e ao cientificismo da vida moderna. Mas lembremos que agonia e prazer não estão dissociados. Assim, o nefelibata, ao mesmo tempo, goza e sofre o mundo em que vive. Por sofrê-lo, imagina a nuvem como um habitat seguro e ideal, onde poderá gozar a realidade que criou. A realidade do texto e não a do mundo. Penso que essa poesia e esse poeta, situados em um mundo à parte, como a nuvem, compreenderam a estrutura de seu momento histórico, bem como previram a dispersão, a contingência, a pura vacância e a nostalgia do infinito que continuam marcando presença (a presença de uma ausência) na arte do presente, como nos mostra a imagem de Tony Oursler. Ao contrário dos “moços” da revista *Joaquim*, que viram nos simbolistas os medíocres e atrasados homens das nuvens, penso que esses nefelibatas foram os nossos primeiros poetas do futuro.



(figura 25)

Neph'libata, ilustração de Julião Machado,
publicada no primeiro número de Rio-Revista.

O que proponho aqui é uma leitura contra-modernista da posição autonômica da revista fundada por Dalton Trevisan na segunda metade da década de 40. A discussão vanguardista que permeia o horizonte da sua linha editorial aponta sem recuo para um “novo começo” à medida que se afasta radicalmente de um passado considerado inconsequente e estéril. O periódico fora saudado com entusiasmo por Carlos Drummond de Andrade e Antonio Candido, e se posicionou violentamente contra a glorificação de poetas nefelibatas como Dario Vellozo, Emiliano Pernetta e outros da mesma geração. Dalton exigiu, acima da música etérea dos pinheirais, a voz de um novo tempo, uma voz que não declinasse da responsabilidade na marcha dos acontecimentos. De fato, a gênese estaria voltada para o cenário paranaense e seria considerada por Dalton como inexistente até o nascimento de *Joaquim*. A revista estava interessada nas discussões contemporâneas que permeavam a literatura e as artes plásticas. Basta lembrar que nela foram publicadas traduções pioneiras de James Joyce, Virginia Woolf, e Proust. Cabe lembrar que a *Joaquim* não foi a primeira experiência do “vampiro de Curitiba” com periódicos. De março de 1940 a dezembro de 1943 circulou em Curitiba o pequeno jornal *Tingüü*, idealizado por um grupo de estudantes secundaristas e dirigido por Dalton Trevisan. O jornal, mesmo tendo sido uma experiência de adolescentes, “já traz a marca de opções que identificam o futuro diretor de Joaquim” (CAROLLO, 1987, p. 263). O diretor atuou como redator, repórter, crítico, cronista, além de participar também como poeta e contista, colaborando com os pseudônimos de Notlad, De Alencar, Don Nada, Faminto e Rapaz. Em relação à crítica, Trevisan, no *Tingüü*, ao contrário de sua atuação na *Joaquim*, critica o modernismo, pelo seu apelo aos “procedimentos fáceis de linguagem”³¹, bem como o “oficialismo passadista da literatura

³¹ Essa é uma colocação apresentada por Cassiana Lacerda Carollo, que observa que Dalton Trevisan, no jornal *Tingüü*, volta-se contra algumas opções formais do modernismo, bem como contra a literatura “provinciana” dos simbolistas:

(...) Cada vez mais Dalton Trevisan passa a concentrar suas preocupações na crítica ao modernismo, entendido como apelo aos procedimentos fáceis de linguagem como o mal uso do verso livre, o coloquialismo, os efeitos paronomásicos, além da repelida inconsequência do poema piada. Tal crítica que ainda não encontra uma solução numa proposta poética, até pelo contrário, resulta numa poesia passadista em termos de linguagem e de motivações (baladas ao pinheiro, sonetos de retratos femininos, poemas de cavaleiros andantes etc.), vem acompanhada de uma preocupação que acentua-se nos últimos números quando

local”, entendida como provinciana. O que o escritor estava ensaiando já era uma posição irreverente e polêmica que se acentuaria na revista *Joaquim*.

3.1 JOAQUIM CONTRA OS EXCESSOS DOS SIMBOLISTAS

No texto “Contra el exceso: lecturas del modernismo y el neobarroco en la Argentina”, Ana Porrúa analisa o quadro de leitura que a vanguarda pregada pela revista *Martín Fierro*³² fez do poeta argentino Leopoldo Lugones. Na revista, publicada entre os anos de 1924 e 1927, Porrúa encontra algumas das mais severas críticas endereçadas a ele. Numa delas, Leopoldo Marechal o chama de um “frio arquiteto da palavra”. Isso por Lugones operar com o excesso de rimas e a primazia de um sistema retórico. Para Marechal, o uso da rima estaria associado ao desastre da imagem, ao contrário do verso livre que seria valorizado como uma forma ideal. A poética do *exceso*, presente no *exceso* de rimas, teria como efeito uma *falta*. Caberia perguntar: Não seria a posição da vanguarda algo extremamente repressivo?

Ana Porrúa atenta para o fato de que a vanguarda lê o que lhe é absolutamente legível:

Atacam aquellos excesos lugonianos que ya habían sido atacados años antes en la revista *Caras y Caretas*, por ejemplo. Sin embargo, no pueden leer al carácter experimental de un libro como *Lunario sentimental* porque lo único que escuchan es la rima; por esta razón dicen que las metáforas de Lugones son parte del ripio, caen en su *ratonera* dice Marechal, o son ejercicio de puesta en relación de un bárbaro sin sensibilidad poética, como declara González Lanuza. No pueden leer allí la libertad de las uniones que propone la vanguardia desde diferentes corrientes, el surrealismo, para dar sólo un ejemplo (PORRÚA, 2007, p. 4).

volta-se para o ataque ao provincianismo, ao oficialismo da literatura local (CAROLLO, 1987, p. 266-267).

³² A revista foi lançada em fevereiro de 1924 e seu último número (45-46) circulou em agosto-novembro de 1927. A revista contou com colaboradores como Jorge Luis Borges, Antonio Vallejo e Nicolás Olivari. O grupo inicial era formado por Evar Méndez, Samuel Glusberg, Pablo Rojas Paz, entre outros.

A vanguarda a que se refere Porrúa poderia ser estendida para outras vanguardas. A posição dogmática da revista *Martín Fierro* em relação ao modernista Leopoldo Lugones é semelhante ao gesto modernista levantado pela revista *Joaquim* em relação ao simbolismo. E não menos efusivo é o seu gesto. No primeiro número, já ficava explícita a bandeira: pensar nos rumos que a literatura estava tomando e na necessidade de reconciliar o escritor com a experiência, ou seja, recolocar a vida na arte. Com essa alegação procuravam justificar a recusa do simbolismo como começo autorizado. O texto intitulado “Manifesto para não ser lido”, o primeiro texto que circulou na revista, fora confeccionado à maneira dos *ready-made*, de Duchamp, a partir de fragmentos de Verlaine, Gide, Maiakóvski, Sergio Milliet, entre outros. Os efeitos de sentido desencadeados pela montagem parecem colocar os escritores a serviço de uma estética existencialista que não poderia ceder aos encantos de uma literatura não sintonizada com os problemas do homem e do mundo. Curiosamente, essa parece ser uma posição um pouco diferente daquela adotada por Dalton no já citado jornal *Tingüüí*, já que nele a opção do escritor é pelo anti-modernismo, chegando a dizer que a sua inspiração vinha da Hélade antiga, o que talvez soasse como uma heresia na revista que criaria três anos depois de extinção de *Tingüüí*:

São inúmeras as passagens em que Dalton Trevisan, em críticas, crônicas, polêmicas, deixa clara a sua opção anti-modernista, a exemplo de seus Sonetos Tristes, acusados de antiquados. É quando dirá: “A minha inspiração busco-a na Hélade antiga, na natureza, em Pã”. Nas constantes referências ao modernismo, deixa clara sua repulsa às facilidades formais e ao distanciamento da realidade dos homens para revelar um conceito de missão do poeta marcada pela marginalidade social e pela repulsa à sociedade burguesa. Estas inquietações do poeta de 16 anos vêm tematizadas também nos contos onde as personagens centrais são sofrendores poetas (CAROLLO, 1987, p. 269).

Em um dos textos de Dalton Trevisan, publicado em *Tingüüí*, intitulado “Engano”, o escritor narra a história do poeta cuja namorada

acaba fugindo com um “rapaz modernista”. Assim, por mais estranho que pareça, mesmo criticando os beletristas locais, a sua literatura surge mais próxima do passado que mais tarde seria sequestrado, - ou talvez recalçado - na revista *Joaquim*, do que do presente modernista que seria o foco de interesse da revista inaugurada em 1946. No *Tingüí*³³, ao criticar o desleixo dos modernistas, aconselha os jovens “a lerem os clássicos e familiarizarem-se com eles, onde acharão a fineza da forma” (TREVISAN *apud* CAROLLO, 1987, p. 269). O fato é curioso tendo em vista que grande parte dos colaboradores do segundo periódico lançado pelo escritor eram artistas ligados ao movimento modernista, o que sugere que a irreverência do *Tingüí* é dirigida aos modernistas locais³⁴.

Não podemos desconsiderar o fato de que o surgimento da *Joaquim* se dá num momento crucial da arte, falo do final da Segunda

³³ Os textos de Dalton publicados no jornal *Tingüí*, embora distantes do domínio técnico e da concisão que marcam o futuro contista, já anunciam o autor do *Vampiro de Curitiba*: “É o gosto pela exploração dos sentimentos mórbidos, pelo privilégio do herói marginal, é a tendência à zoomorfização caracterizando o processo de degradação das personagens” (CAROLLO, 1987, p. 270).

³⁴ No texto “Percevejos, pulgas e sapos”, publicado no *Tingüí*, em 1943, Dalton Trevisan vai atacar três tipos de beletristas locais: os percevejos, que urinam nos pedestais das estátuas, mas que “fogem à primeira bofetada da luz da verdade”; as pulgas, apadrinhados parasitas que “recolhem as migalhas da fama esquiva” e sugam a pletora dos verdadeiros talentos; e os sapos, - velhos amigos dos poetas desde a Semana de 22 - que compõe a “saparia cocha dos modernistas”:

Bajulantes, arrastam-se pelos atascais, mergulhados ventres nas águas da mediocridade, a entoar o hino das mútuaslouvaminhas, entufados de bronca e insulsa vaidade! (...) Em límpidas noites, plenas de caridade, é um desvairio de hosanas e panegíricos entre a saparia. Todos se afirmam filhos espúrios dos deuses, eleitos dos fados, descobridores do Brasil. Em enfezadinho, declama com enfática melopeia: “Tinha um boi no meio do prado...” Outro, dois círculos escuros em torno aos olhitos, escandindo as sílabas em toada soporífica, geme: “eu quero a estrela da tarde...” Os demais se perdem em onomatopeias macumbeiras, imitação barata da casa nada além de cinco cuzeiros...” E os batráquios tripudiam os lodaçais, saciados, dorsos úmidos rebrilhando a lua, a coaxar: “ACHEI A LUA, / A LUA, / A LUA ACHEI, / ACHEI A LUA, / ACHEI...” Incansáveis, eurecam durante noites sem fim. Tudo por causa do reflexo das estrelas mortícias no espelho das águas nigérrimas... Com seus percevejos, pulgas e os anfíbios verborrágicos, assim é a província de Itambete, perdida lá nos fundões paranaenses (TREVISAN *apud* CAROLLO, 1987, p. 268).

Guerra Mundial. Na época, Poty visitara no Rio de Janeiro a exposição de “arte degenerada”, organizada pelo III Reich e a exposição de arte francesa, que tentava traçar um esboço das linhas que guiariam o desenvolvimento artístico na Europa e no mundo depois da Grande Guerra. O contato com o universo literário, por meio das revistas, exposições e viagens, era uma possibilidade de inserir Curitiba num ambiente artístico que transcendesse o “provincianismo” reinante, ou o “beletrismo paranista”³⁵. Poty foi um dos seus representantes, não hesitando em problematizar a pintura regionalista e observar a ausência de experimentações estéticas no Estado.

Em março de 1947, no número 9 da revista, o editorial intitulado “A geração dos vinte anos na ilha” criticava os escritores simbolistas da cidade. Foi justamente por furtarem-se do tempo, inserindo-se numa perspectiva anacrônica, que abandona a progressão linear temporal, que os simbolistas seriam sequestrados pela revista *Joaquim*:

O grave erro dos lírios foi o de, além da traição a si mesmos, traírem a seu tempo. Não serão perdoados por isso. Só à luz de uma lua de rua 15 é que floresciam os lírios e o novo dia os matou em pleno coração. Nossa geração, que reclama o seu direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no mau sentido da palavra. Ela fará simplesmente arte. Por tudo, a literatura paranaense inicia agora (TREVISAN, 1947, p. 3).

Friso a última frase: “Por tudo, a literatura paranaense inicia agora”. Estava marcada então a pedra fundamental da literatura paranaense na invenção do começo. Caberia à revista levar o moderno para o inculto e arcaico.

A rebeldia acontece também no campo das artes visuais. Poty Lazzarotto, que estudara na Escola Nacional de Belas Artes, e Guido Viaro, que foi professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, são apresentados como a grande expressão paranaense dos novos

³⁵ O movimento paranista se desenvolveu em Curitiba nas décadas de 20 e 30. O objetivo era criar uma onda regionalista. João Turin, Lange de Morretes e Ghelfi foram os artistas que fomentaram o paranismo. Tomaram a pinha, o pinhão e o pinheiro como símbolo. Esses elementos foram estampados em calçadas, paredes e quadros influenciando a arquitetura local. Quando se refere ao paranismo, Dalton Trevisan o confunde com o simbolismo.

tempos. No artigo “Viaro, hélas... e abaixo Andersen”, presente no número 7 da publicação, Dalton defende o banimento de uma tradição das artes plásticas, pautada na pintura de Andersen - um norueguês que veio para o Brasil no final do século XIX, e fora considerado até então uma referência na pintura paranaense. Contra Alfredo Emílio Andersen, a valorização do trabalho de Guido Viaro, um italiano que estudara na Academia de Belas Artes de Veneza, na Academia de Bolonha, e que se instalara na década de 30, em Curitiba: “Entre Andersen e Viaro nós, os moços, já fizemos a nossa escolha: só nos servem, não os mortos, mas a nós os vivos, que criam a arte nova dos tempos novos” (TREVISAN, 1946, p. 10). Posição semelhante a do artigo sobre Andersen e Viaro é encontrada no texto “Emiliano, poeta medíocre”, publicado no segundo número da revista:

Ele (Emiliano) fez uma poesia de casinha de chocolate, desligada da vida, onde não há lugar para as asas de um pássaro, o grito de um humano amor, o riso de uma criança ao sol, o sonho de saúde de um moço convalescente. A sua experiência poética foi uma experiência frustrada, em todos os sentidos (...). Não fez uma poesia essencial, bofé! Ele situa-se nos antípodas da verdadeira poesia, e cujos versos chinfrins não nos põem aproximar do coração selvagem da vida, apenas dela nos afastam (“tantas que adorei e não amei nenhuma”), essa sua versalhada farinha de que o primeiro pé de vento já derruiu os castelos altíssimos (TREVISAN, 1946, p.16).

Se Dalton Trevisan inicia sua carreira com o objetivo colocar no lugar dos simbolistas uma literatura “nova”, modernista, Leminski, muito mais interessado nas experimentações simbolistas do que nos contos de Dalton, parte para a ofensiva contra o “vampiro”, em uma entrevista de 1978: “(...) assim como Dalton começou atacando Emiliano Pernet, eu acredito que, sem saber na época dessas coisas, comecei de certa forma atacando Dalton Trevisan” (LEMINSKI, 1994, p. 16). Convém lembrar que nessa época Leminski estava preso a uma concepção evolutiva da literatura, o que significava, conseqüentemente, uma crença na visão hegeliana de história. O poeta, estranhamente, acreditava que assim como a ciência, o texto também evolui. O conto, “forma menor”, retardaria essa evolução. Essa ideia acompanharia

Leminski por mais alguns anos. Na década de 80, a cobra morde o próprio rabo e o poeta, agora também prosador, escreve uma série de contos que foram compilados no livro *O Gozo Fabuloso*, que permaneceu inédito até 2004.

A revista *Joaquim*, que contou com o incentivo de Antonio Candido, transcreveu seu artigo “Joaquim, a irreverente e a heróica”, publicado inicialmente nos *Diários Associados*, em que o crítico cumprimenta os moços da revista e deprecia o simbolismo local:

De lá, com efeito, partiu um dos momentos mais medíocres que a tem infestado, apadrinhado por Nestor Victor, Rocha Pombo, Emiliano Pernetá e logo acolitado por uma série de então jovens poetas e escritores. (...) Os jovens de “JOAQUIM” (“em homenagem a todos os Joaquins do Brasil”, diz a epígrafe, que vale um tesouro...) me parecem o oposto dessa literatura de raio-de-luar. Têm músculos para a luta e olhos abertos para a vida. Tomara que possam levar a cabo a sua obra de generosa profilaxia (CANDIDO, 1946, p. 11).

Profilaxia? Sintetizar o trabalho desenvolvido pelos simbolistas do Paraná como meramente uma “literatura de raio-de-luar” é desconsiderar o fato de que nem todos seus escritores praticaram-na, no sentido apresentado pelo crítico. O equívoco é o resultado de uma classificação que pretende colocá-los numa cultura literária fechada, como se essa cultura realmente pudesse existir. Nota-se que uma classificação simplista como essa não conseguiria ler os textos simbolistas do final do século XIX e do início do século XX de outra maneira.

Um dos únicos textos que se referem positivamente ao movimento é um trecho do ensaio “Raízes do simbolismo no Paraná”, de Temístocles Linhares, presente no mesmo número em que a revista publicou um artigo do arquiteto Oscar Niemeyer, que ainda não tinha projetado Brasília, símbolo da arte moderna brasileira. A presença do arquiteto não é fortuita e assinala a perspectiva autonômica que pautou a *Joaquim*. O que a maioria dos artigos sugere é que os simbolistas não mereceriam lugar no panteão curitibano pela “forma” de sua poesia. O argumento já serviria para mostrar que o que estaria em jogo, então,

seria uma concepção que entende a poesia como forma e não como força.

No artigo “A aporia da leitura”, Raúl Antelo propõe uma leitura contra-modernista do modernismo. O crítico argentino apresenta para o poema *Áporo*, de Carlos Drummond de Andrade, uma leitura diferente daquela que o vê como uma representação do popular como uma totalidade sem divisão. Para ele, o poema deve ser lido como um exemplo da fratura biopolítica dominante na sociedade moderna. Tal leitura, segundo Antelo, não deve ver o poema como uma forma, mas como uma força:

A força não é singular como a forma. Ela sempre se define em relação a outras forças, donde o conceito de força nos remete diretamente ao de pluralidade. Assim sendo, não é mais possível, como querem as abordagens modernistas, imanentes e universalistas, referir-se à força em singular, ora como “obra prima”, ora como “regime canônico de leitura”. A força é o poder de um sujeito soberano, mas também é o objeto sobre o qual esse domínio é exercido. Portanto, uma força define-se como uma relação entre forças. Ela é uma pluralidade que sempre busca, passivamente, ser afetada por outras forças mas quer, simultaneamente, incidir ativamente sobre outras forças. Em suma, a força está sempre no meio do caminho, no entre-lugar de determinação e desejo (ANTELO, 2003, p.39).

Emiliano Pernetá, em 1897, escreve um texto sobre o poema *Alma Penitente*, de Dario Vellozo. A crítica só seria publicada em 1899, no jornal *Club Curitibano*. Nela, Emiliano confessa que a batalha da arte é mais sangrenta e terrível que todas as memoráveis batalhas de César e Alexandre: “Não basta ter muito talento, é necessário também um esforço sobre-humano para vencer o demônio instigante da forma, para ver florescer e abrir ao sol a flor de luz doentia da Quimera” (PERNETA in CAROLLO, 1980, p. 65). Além de perceber que Dario adquire o status de um alquimista, para quem a força da metamorfose suplanta a noção da forma, Pernetá argumenta que nos símbolos do poema o que se revela não é só nuvens e maravilhas, mas “a angústia e a ânsia dos que palmilham a terra na solidão imensa de Anjos Proscritos,

todas as explosões coléricas, enfim, de uma luxúria insatisfeita no efêmero orgulho astral da carne” (*idem*, p. 64).

A posição de Dalton Trevisan, presente no artigo “Emiliano, poeta medíocre”, reflete o motivo do gesto: “O importante foi a decisão de romper com o passado, nas suas tradições estereis. É, pois, uma geração sem medo” (TREVISAN, 1946, p. 3). É que a geração da *Joaquim*, filha da segunda Guerra, optou por não se esquivar dos acontecimentos. A filosofia fenomenológica e existencial seria, assim, base para uma tentativa de reconciliação do artista com o mundo. Ao invés de tentarmos definir aqui a fenomenologia, tal como fora proposta por Husserl, talvez fosse melhor seguir o conselho de Susan Buck-Morss³⁶, abandonar a tarefa e ir ao cinema. Contentemo-nos com o argumento de Merleau-Ponty, que entende a fenomenologia como uma filosofia que repõe as essências na existência, não acreditando que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade” (MERLEAU-PONTY, 1999). Impossível estocar o conhecimento, impossível a própria possibilidade de conhecimento antes da experiência.

O artigo “Romance e Metafísica”, de Merleau-Ponty, publicado na revista curitibana em outubro de 1947, tenta esboçar uma aproximação da filosofia com a literatura a partir da possibilidade de um contato com o mundo que “precede a todo pensamento sobre o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1947, p. 4). O que faz com que, segundo o filósofo, o trabalho da filosofia e da literatura não possa mais ser pensado separadamente. A reflexão existencialista seria, então, prioritária para o abandono do programa simbolista, que para os “novos” pecou por trocar o mundo pela torre de marfim. Uma literatura que não tratasse, assim, do mundo real, não seria considerada arte. Mas o que passa despercebido aos olhos do periódico é o fato de que o próprio real é pura potência, é da ordem do por vir, nunca estando pronto, sendo assim uma espécie de fantasma, como aquele que ora e outra aparece em poemas simbolistas. Encarar os pontos a partir de sua lógica

³⁶ A questão é comentada por Susan Buck-Morss no texto “A tela do cinema como prótese de percepção: uma explicação histórica”. Ela parte de algumas palestras apresentadas por Edmund Husserl, em 1907, em Götting, sobre “A Ideia da Fenomenologia”. O objetivo principal das palestras era evidenciar um método de cognição que, enquanto mantivesse a análise “imane” aos conteúdos da consciência, ainda podia chegar a um conhecimento “absoluto” e “universal”. Susan Buck-Morss sugere que para termos uma visão precisa do objeto puro a que se refere Husserl melhor seria abandonar o texto e ir ao cinema. Isso porque as cenas do cinema, como coisas em si, trariam o traço das reduções fenomenológicas a que se refere Husserl.

vanguardista seria operar num regime quase opressor. O modernismo se tornou autoritário justamente quando a vanguarda se tornou prescritiva.

Rancière, em *A Partilha do Sensível*, comenta a propensão pedagógica da vanguarda, pensando em duas posições que operam suas ideias:

A noção de vanguarda define o tipo de tema que convém à visão modernista e própria a conectar, segundo essa visão, o estético e o político. Seu sucesso está menos na conexão cômoda que produz entre a ideia artística da novidade e a ideia da direção política do movimento, do que na conexão mais secreta que opera entre duas ideias de vanguarda. Existe a noção topográfica e militar da força que marcha à frente, que detém a inteligência do movimento, concentra suas forças, determina o sentido da evolução histórica e escolhe as orientações políticas subjetivas. Enfim, há essa ideia que liga a subjetividade poética a uma determinada forma-partido, do destacamento avançado extraíndo a capacidade dirigente de sua capacidade para ler e interpretar os signos da história. E há essa outra ideia de vanguarda que se enraíza na antecipação estética do futuro, segundo o modelo schilleriano (RANCIÈRE, 2005, p. 43).

A conclusão de Rancière, centrada na ideia da emergência de um regime estético, considera o fato de que o sentido da vanguarda deve estar não do lado dos destacamentos avançados da novidade artística, mas do lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir.

Raúl Antelo, numa de suas aulas do curso “A singularidade da literatura”, ministradas na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2007, observou que as vanguardas falham porque trabalham com a coerência, com a homogeneidade, ao passo que deveriam lidar com a disseminação. Assim, o escrito não estaria mais centrado na ideia de obra, mas na ideia de texto, como soube assinalar Roland Barthes.

A ideia de uma proposta doutrinária, que seria pautada num paradigma estético desenvolvido pela *Joaquim*, estaria bastante distante de uma perspectiva pós-autonômica. Se, ao contrário, optássemos por pensar a partir de uma lógica da singularidade, perceberíamos que a

própria noção de arte sofreria uma substancial transformação. Não havendo fundamentação de verdade na arte, restaria assinalar: “Aqui houve arte”. Tal posição abdica da característica de ser arte. Para Susana Scramim, a ideia de uma não-arte inclui a ideia de declínio, mas não é uma arte que nega a si mesma, porém que “convive com a ideia de sua desapareição e de seu próprio fim, criando uma passagem franca, um trânsito livre, um limiar entre o seu processo de vir-a-ser bem como o processo de declinar” (SCRAMIM, 2007, p. 162). Essa seria uma espécie de “potência de não-”, que leva Agamben a encontrar em *Bartleby* o desabamento do normativo, a forma de uma potência passiva que permite o direito de não resposta. *Bartleby*, uma espécie de *qualquer*, é aquele ser que pode não ser - uma potência que tanto pode a potência como a impotência, exemplo de potência suprema. Necessário, assim, pensar na literatura a partir da lógica da singularidade, aquilo que não pertence ao puro interior, nem ao puro exterior, estando assim numa lógica do confim, que pertence a todos e a ninguém. Já não imperam as imagens compactas do modernismo. Na lógica do confim, o que existe é um espaço onde circulam imagens ausentes. Esse caminho marca o abandono de uma estética vanguardista. Importante seria proliferar os confins, que permitem a possibilidade de trânsito. Assim, talvez pudéssemos “des-ler” certas posições autoritárias que marcaram as vanguardas e que levaram os acidentes a um pelotão de fuzilamento. A singularidade, não sendo pura, está sempre aberta a acidentes e re-contextualizações. Não se caracteriza como um conjunto de atributos intrínsecos, sendo estranha a alguém como Harold Bloom que, na afirmação do cânone, busca elencar o passado monumental de uma cultura literária. Impossível pensar na singularidade dentro de uma cultura fechada como essa.

3.1.1 Em busca de uma outra leitura

Ana Porrúa, no texto já citado, “Contra el Exceso”, pergunta por que Lugones continua sendo lido da mesma maneira desde a década de 20, como o poeta do excesso que constitui uma falta. Poderíamos agora perguntar: Por que as leituras sobre o simbolismo fomentado no Paraná continuam sendo as mesmas leituras previstas pelo modernismo da revista *Joaquim*, fundamentada numa concepção de vanguarda autoritária?

Na tentativa de formulação de uma leitura contra-modernista desse modernismo recalcado da posição de Dalton, poderíamos pensar que o que estaria em jogo no sussurro nefelibata dos simbolistas seria

também uma questão filosófica e literária, já que potencializaria uma profunda reflexão sobre a própria incapacidade de levar o mundo para o texto, ou o texto para o mundo. Tal divórcio, por sua vez, não deixaria de possibilitar experiência, só que esta teria o traço da *in-fans*, a que se refere Agamben (2005), uma experiência anterior à própria linguagem, mas que só acontece na linguagem. Assim, a questão não seria mais pautada pela crítica à falta de engajamento do nefelibata - que estaria bastante distante das questões que marcariam o modernismo autônômico -, mas seria movida por um outro pressuposto: grosso modo, a posição simbolista procurava um tipo de experiência diferente daquela prevista pelo *existencialismo joaquiano*. Poderíamos assumir a assertiva de que a experiência simbolista sinaliza também para uma experiência do sujeito com o mundo, mas que não esquece que entre ambos a linguagem se afirma como potência. A possibilidade do paradoxo apresentado pela *in-fans* traçaria uma condição anterior ao mundo defendido por Dalton e não deixaria de ser também um reencontro com a experiência. Ou seja, o sequestro do simbolismo se dá devido a uma recusa da sua força. É essa mesma força que permite, antes de experimentar o mundo no texto, experimentar o texto como mundo. A relação do simbolismo com a realidade é difusa, até porque a própria realidade é posta em “jogo”. Não caberia aqui aprofundar o debate. Resta dizer que os simbolistas não foram menos teorizadores do que os modernistas, apesar de teorizarem de uma maneira bastante diferente e menos autoriária. O compromisso com a experiência se refletia no compromisso com a arte. Provavelmente, encontraram na *teoria das correspondências*, de Baudelaire, a sua dimensão criadora. Antes de denunciar o mundo, interessaria a recriação do mundo nas imagens. Baudelaire soube demonstrar o quanto a ética moderna leva em conta o culto dessas imagens.

A condição autônômica - presente não apenas na revista de Dalton, mas em outras *ficções* modernistas - ainda preocupada com uma ideia centralizadora de identidade, gerou discursos violentos que trouxeram para a literatura a figura do Estado. O resultado dessa opção lembrado por Agamben é Auschwitz, a lógica do campo como paradigma da racionalidade moderna. O crítico argentino Raúl Antelo observa que a emergência do moderno, em plena época da guerra (entre politização da arte ou estetização da violência) prefigura outra guerra, a contemporânea, de dissolução dos Estados (ANTELO, 2004, p. 30-31). Susana Scramim, em *Literatura do presente* (2007), concordando com os pressupostos apresentados por Antelo, argumenta que os fundamentos científicos e políticos baseados em concepções

autonômicas, que não levam em conta a singularidade e as a-porias, não podem mais ser utilizados como paradigmas de práticas críticas. Esse parece ser o caso da revista curitibana. A contra-leitura seria não só uma possibilidade de “des-ler” a posição da revista, mas uma possibilidade de pensá-la a partir de um regime pós-autonômico, saindo assim da lógica do Estado, do centro. Também não bastaria procurar o começo, já que ele não significa origem. Também não seria suficiente, muito menos perspicaz, encontrar um *pai fundador*. Não há, assim, mais espaço para grandes gestos modernistas. Para finalizar, caberia perguntar: Pode um grito de vampiro abolir o sussurro de um nefelibata?

Em 1993, talvez por ironia, vampiro e nefelibata se encontram lado a lado em um museu. Em comemoração aos 300 anos de história e 250 da fundação de Curitiba, a prefeitura da cidade organiza a exposição *Curitiba: Tempos & Caminhos*, que reúne além de uma coleção completa da *Joaquim* e gravuras de Poty Lazzarotto publicadas na revista, um conjunto de peças referentes ao simbolismo, exemplares de revistas do *Club Curitibano*, *Cenáculo* e *Esfinge*, bem como o busto de um nefelibata sequestrado, Dario Vellozo.

3.2 DA MARCHA DAS UTOPIAS À ATLÂNTIDA

Se a opção pela nuvem, como vimos, é também um ato político nos simbolistas, devemos considerar que Dario, mesmo buscando as nuvens do céu, a torre do ideal, não abre mão de questões relacionadas ao mundo físico-social. Essa marca, que já se insinua em sua posição nefelibata, contra o mundo burguês, se intensifica em um programa político implícito em seu poema utópico *Atlântida*. Se a nuvem é o ideal no céu, *Atlântida* é o ideal na terra. Se a terra é ato, o céu é potência e, em Dario, uma coisa não há sem a outra, pois, como diria Lezama Lima, “semear no telúrico é fazer no estelar” (1993, p. 88). A nuvem e *Atlântida* são *imagos*, pontos que assinalam a união entre o estelar e o telúrico. Se a nuvem, lugar do ideal, é sintoma de uma desmaterialização utópica que não deixa de ser uma tomada de posição, um ato político, *Atlântida* é a utopia “material” que busca situar no telúrico o estelar, ou seja, procura por meio do continente de Atlântida imaginar um Brasil ideal, uma nação estelar, cósmica. Trata-se também de um ato político. O poema, como veremos, não está desvinculado de uma rede de outras *Atlântidas* e outras utopias.

Oswald de Andrade, no texto “A Marcha das Utopias”³⁷, apresenta uma visão bastante curiosa sobre o ciclo das utopias que se iniciou nos primeiros anos do século XVI, com a divulgação das cartas de Vespúcio, bem como com o descobrimento do Brasil, e encerrou-se, segundo o escritor, com o *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels. Para Oswald de Andrade, dois pontos fortes do ciclo das utopias foram a miscigenação trazida pela descoberta, no século XVI, bem como a nossa luta nacional contra a Holanda. No texto, Oswald se refere ao ciclo das utopias como sendo uma consequência da descoberta do Novo Mundo e, sobretudo, de um novo homem. Nesse contexto, com exceção da *República*, de Platão, todas as utopias seriam geradas pela descoberta da América. O Brasil não teria feito “má figura” nas conquistas sociais do Renascimento.

O que chama a atenção no texto de Oswald é a concepção de um Brasil espiritualizado, desenvolvido, capaz de vir a ser a Nova Atlântida do mundo. Para consolidar o argumento, Oswald cita uma passagem de um artigo de Oswaldo Aranha: “O Brasil será um dos grandes líderes dos fins do nosso século e dará à nova ordem humana contribuições materiais e espirituais que não serão excedidas por outros povos, mesmo os que hoje se mostram mais avançados” (ARANHA *apud* ANDRADE, 1970, p.151). Com o que Oswald afirma: “É exatamente o que penso”. As questões espirituais não estariam distantes dessa noção utópica: “E minha fé no Brasil vem da configuração social que ele tomou, modelado pela civilização jesuítica em face do calvinismo áspero e mecânico que produziu o capitalismo na América do Norte” (ANDRADE, 1970, p. 152). A visão espiritualizada, levantada pelo texto “Marcha das Utopias”, não está relacionada à religião, mas a um sentimento órfico que o escritor aponta, por exemplo, na iconografia cênica de Carlitos e Leônidas. Para ele, a Grécia que ressurge no Renascimento é uma Grécia deformada e inautêntica. O sentimento de que nos fala seria pautado pela restauração de uma Grécia dionisíaca e órfica, tal como Nietzsche a desenhou, acolitado por Edwing Rohde e Burckardt. Tanto as questões do matriarcado, como a valorização do primitivo, e o nivelamento do alto e do baixo na cultura, estariam relacionadas com o sentimento órfico. A utopia seria fundada por sonhos de mudança e transformação: “(...) é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta” (*idem*, p. 200). A presença de Morus e

³⁷ Texto publicado postumamente em 1966, pelo Ministério da Educação e Cultura, compondo o volume 139 de Os Cadernos de Cultura – Rio de Janeiro.

Campanella não é fortuita no texto, funcionando como uma espécie de “argumento de autoridade” para o seu interesse socialista. O texto, um dos últimos do escritor, nos convida para uma leitura de *Atlântida*, de Dario Vellozo, que adota também a utopia como figura central.

3.2.1 Atlântida, um poema de pé

Talvez fosse possível começar pelo resto, por um detalhe que sobra e que talvez passe despercebido no início do livro *Atlântida*. Na primeira página, que indica o título do poema e a data em que foi escrito, entre abril e novembro de 1933, duas iniciais enigmáticas: R+C, provavelmente uma alusão ao sinal usado por rosacruz, em correspondências, documentos e publicações em geral. O fato talvez sirva para ilustrar a reflexão que proponho acerca do longo poema. Tal detalhe, ainda que permaneça como enigma, poderia servir como pano de fundo para a leitura de outro texto: “O Templo de Dario, um poema de pé, um poema de pedra”³⁸, escrito por Paulo Leminski, em 1978, e

³⁸ O ensaio (anexo I), datado de 1978, conta com nove páginas datilografadas e não numeradas, corrigidas e anotadas à caneta pelo poeta. O texto integra o arquivo pessoal de Paulo Leminski, disponível na Biblioteca da Fundação de Cultura de Curitiba. Provavelmente, foi escrito como apresentação para um catálogo de exposição de fotos que o poeta estava organizando com o publicitário Dico Kremer e que nunca foi realizada. Deduzimos este fato tomando como base duas cartas que Leminski enviou para o amigo e poeta Régis Bonvicino. Na primeira, datada provavelmente da mesma época, Leminski informa ao correspondente:

- preparando (junto com Kremer, fotógrafo, amigo e editor de “não fosse isso”) uma exposição de fotos do Templo das 7 Musas de Dario Vellozo: selecionei versos touchstones de Dario para inserir dentro dos painéis (mais um catálogo q escrevi sobre o significado do templo e da poesia de dario, talvez desse para levar a exposição até são paulo, q tal? no dia da exposição, vai ser lançado o “não fosse isso” (LEMINSKI, 1999, p. 59).

É provável que o catálogo que Leminski que se refere seja o ensaio inédito que encontramos no arquivo pessoal. Supomos que o poeta estava realmente interessado na exposição, tanto que em uma carta datada de 25 de agosto de 1978, informa a Régis o provável nome:

Painéis do templo expo / neopitagórico 78

TEMPLO

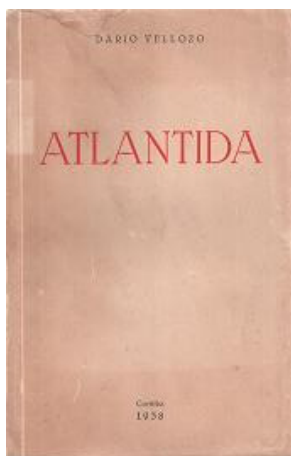
NEO

PITAGÓRICO EXPO 78

Acho que o nome vai ser esse (LEMINSKI, 1999, p. 81).

Em 2009, consultamos o presidente do Instituto Neo-pitagórico, o Sr. Rozala Garzuze, que nos informou que a exposição nunca aconteceu.

que permanece inédito. Isso não significa que o poema deva ser lido apenas como o emblema místico, esotérico e neo-pitagórico que pautou a produção de Dario. Significa que determinados princípios presentes na simbólica podem servir como um instrumento no momento em que nos propomos a ler um texto como *Atlântida*. No poema, tais princípios são pensados como elementos alquímicos, capazes de transformar o homem a partir da palavra, questão que tentará aliar mito e nação a partir da poesia. Poderíamos observar outro detalhe na leitura do poema, a questão da miscigenação. Esse ponto nos interessa de uma maneira especial, pois mostra que a literatura simbolista não estava completamente afastada das discussões sociais presentes no Brasil do final do século XIX e início do século XX. Dario Vellozo recorre ao mito para só então colocar em jogo uma questão que, a princípio, poderia ser estranha a um nefelibata, o engajamento em um projeto de nação. Nota-se agora que, no âmbito literário, uma determinada interpretação da nação não ficou restrita a poetas parnasianos como Olavo Bilac, ou mesmo escritores modernistas como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. O caráter místico de Dario não estaria dissociado de sua atuação social, desde o seu engajamento na campanha republicana até os ideais nacionalistas levantados em seu poema derradeiro.



(Figura 26)
Capa de *Atlântida*, 1938.

Como uma espécie de metempsicose, a concepção de arte, implícita ao longo de boa parte do trabalho de Dario, pretende ser um meio para se atingir determinado estado espiritual. É justamente a aproximação com o universo místico que faria com que boa parte da crítica fizesse de Dario uma espécie de sobra, assim como o argentino Lugones, no contexto de uma discussão sobre poesia moderna.

Outro detalhe que chama a atenção nas páginas iniciais do poema é a publicação de uma carta endereçada a Philéas Lebegue, em que Dario afirma ter sido a insistência do amigo o fator responsável para que encontrasse ânimo para concluir o poema. Philéas Lebesgue fora um agricultor e escritor francês com quem Dario travou intensa correspondência nos primeiros anos do século XX. Aliás, Dario não foi o único brasileiro com quem se correspondeu. Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira e Mario de Andrade fazem parte da lista de fiéis interlocutores. De Mário, Lebesgue recebeu com dedicatória um exemplar da primeira edição de *Macunaíma*. Além das atividades mencionadas, havia exercido a função de Conselheiro Municipal na Câmara de Le Neuville-Vault, fora tradutor e atuou como crítico literário em uma série de jornais e revistas, entre os quais se destaca o *Mercure de France*. Interessou-se pela poesia simbolista e pelas questões que direta ou indiretamente estavam ligadas a ela, como o ocultismo. Dedicou especial interesse à literatura portuguesa e brasileira. Escreveu em 1925 sobre *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, no mesmo ano em que o livro foi publicado no Brasil. Hábil no português, foi o responsável pela tradução de *Iracema*, de José de Alencar. Aliás, o romântico brasileiro chamou sua atenção devido à linguagem exótica que permeava os seus romances. Lebesgue detectou em Machado de Assis, a quem considerava afrancesado em demasia, uma ausência do exotismo que poderia ser encontrado nos românticos. Numa das cartas que Lebesgue recebeu de Dario Vellozo, e que podem ser encontradas do arquivo pessoal do brasilianista francês, Dario confessa o estranhamento que sentiu ao descobrir que ambos haviam nascido no mesmo dia, no mesmo mês, no mesmo ano.

Foi Philéas Lebesgue que apresentou Dario para a comunidade francesa, ao publicar textos no *Mercure de France*, saudando o poeta da *Atlântida*. No artigo publicado em fevereiro de 1901, comenta:

Dario Vellozo vive em Curitiba, capital do Paraná, e parece-nos que de lá nunca se afastou. O que não o impede ser, ao mesmo tempo, um admirável poeta e um prosador magnífico. E

particularmente é um estudioso. Ocultista, fundou em sua terra um grupo associado ao de Papus e dirige a revista *A Esfinge*, além do Club Curitibano, publicação mais especialmente literária. Até o momento publicou: *Primeiros Ensaíos*, *Alma Penitente*, *Altair*, *Troféu Selvagem* e *Esotéricas*. Tacitamente, Dario Vellozo é um chefe de um brilhante grupo de escritores do Paraná, conhecido como *O Cenáculo*, de acordo com o título de uma revista que eles fundaram (LEBESGUE *apud* VEIGA, 1998, p.37).

Oito anos depois, no mesmo periódico, ao aludir ao poeta Cruz e Sousa, demora-se em Dario:

Em face do belo grupo de parnasianos, cumpriria apresentar a triste figura atormentada do negro Cruz e Sousa que preparou os caminhos do Simbolismo; faltando-nos espaço, preferimos demorar em Dario Vellozo, ocultista e poeta, a quem se deve a fundação do cenáculo de Coritiba e que soube assim agrupar a seu redor uma plêiade de brilhantes escritores: os poetas Silveira Neto, autor de *Luar de inverno*, Emiliano Perneta, autor de *Músicas*, Emílio de Menezes, um José Heredia místico, autor dos *Poemas da Morte*, os prosadores Júlio Perneta, Nestor Vitor etc.

Os dez sonetos, que hoje nos oferece Dario Vellozo, intitulados *Helion*, são cheios de sentido e preciosidades verbais. São talismãs trabalhados como joias (...). É uma produção de ordem única, encontrando-se estas qualidades de estilo e de símbolo no romance *No Sólido do Amanhã*, com um incansável ardor de propaganda e combatividade (LEBESGUE *apud* VEIGA, *idem*).

Os fragmentos são suficientes para demonstrar o quão problemática pode se tornar uma leitura que priorize apenas a recepção de Dario Vellozo pela crítica modernista brasileira centrada numa noção de autonomia, que não viu com bons olhos sua poesia ocultista e sentimentalista, como assim a julgaram.

Interessante confrontar um olhar como o de Philéas Lebesgue ao do crítico Massaud Moisés, que apesar de confessar conhecer pouco a obra de Dario, o julgou seguramente um mau poeta³⁹. Moisés confessa ter lido apenas as obras *Do Retiro Saudoso* (1915), *Cinerário* (1929), *Atlântida* (1938), *No Limiar da Paz* (1939), *Psykês e Flauta Rústica* (1941). Afirma que Dario Vellozo não era substancialmente um poeta e que somente ao acaso era visitado por autênticos sentimentos líricos:

Por outras palavras, sua visão do mundo (a de Dario) diferia na base daquela que temos por hábito encontrar nos poetas: o eu que se auto-analisa, que se converte em sujeito e objeto ao mesmo tempo, enriquecido por uma recíproca e especial sensibilização do real exterior e do interior (MOISÉS, 1966, p. 172).

Moisés acredita que o poema, em Dario, brota de fora e não de dentro. Ou seja, a permanente oscilação dos temas e motivos denota uma sensibilidade à mercê dos elementos exteriores e aleatórios. Como se o poeta mergulhasse no simbolismo apenas por esse movimento permitir que pudesse comunicar seus interesses filosóficos e ocultistas: “Quero dizer que, nele, o ocultismo vem antes do Simbolismo: na realidade, Dario Vellozo evidencia-se mais um intelectual propenso à filosofia e ao esoterismo que um poeta nato” (*idem*, p.172). Para Moisés, certas composições de Dario não convencem nem comovem, porque deixam transparecer um desejo de “fazer literatura”, como se ele

³⁹ Seria também interessante confrontar o parecer de Moisés ao do crítico de arte Gonzaga Duque, que, na carta dirigida a Emiliano Perneta, publicada inicialmente na revista *Terra do Sol* (nº1), em 1924, comenta com entusiasmo a leitura dos poemas de Dario:

Li com amor essas páginas d’Alta Espiritualidade de **Althair** vou ler com o mesmo carinho **Alma Penitente**. Há muito que estimo e admiro Dario Vellozo a quem me farás o favor de agradecer a oferta desses preciosos livros. Brevemente escrever-lhe-ei, porque, sobre ser uma delicadeza, é uma gratidão. **Althair** deu-me uma deleituosa emoção, só comparável à de algumas páginas de Papus, no Tratado da Sciencia Occulta, ou de Gibois na Luz Astral (GONZAGA DUQUE in CAROLLO, 1975, p. 256).

Nessa época, falo do final do século XIX, começa a se desenvolver uma troca de correspondência entre Gonzaga Duque e Dario Vellozo. Quanto às impressões do crítico de arte sobre *Altair* e *Alma Penitente* vale consultar a carta enviada a Dario e publicada em 1898, na revista do Club Coritibano (anexo II).

escrevesse apenas para corresponder ao gosto do momento ou dos companheiros de tertúlia. Afirmar esta que nos parece questionável, pois o poeta não parece escrever apenas para mostrar que era poeta. Assim como não podemos ler sua poesia apenas como um “cabide” para questões oculistas, mesmo tendo consciência do quanto elas migravam para a sua literatura. Três pontos, aqui, problematizam a crítica de Massaud Moisés. Primeiro, se a poesia de Dario está à mercê dos elementos exteriores, é porque assim é para os poetas. Segundo, se o objetivo de Dario fosse apenas doutrinar, provavelmente não escolheria o poema como seu veículo primordial, nem escreveria um poema tão complexo quanto *Atlântida* - não estamos diante de um *docere cum delectare*, ou de um Voltaire brasileiro, que usa a literatura apenas para ilustrar certos princípios morais; em terceiro lugar, parece-nos que o poeta está mais interessado em abrir mão de uma concepção tradicional de literatura do que deixar transparecer um desejo de fazê-la.

Susana Scramim, comentando a leitura de Moisés, observa que “a rejeição ao pertencimento à modernidade ocorre, nesse caso, porque Vellozo não era bom poeta⁴⁰, ou seja, não é um “poeta galante”, no sentido oposto com o qual Leopoldo Lugones será rechaçado pela vanguarda na Argentina como um poeta não-moderno” (2007, 95). Talvez os critérios autonomistas não sejam mais suficientes como instrumento crítico para ler um poeta que acreditamos abrir mão de uma noção autonômica. Poderíamos lembrar de seu poema “Alma Penitente”, em que Susana Scramim encontra o traço de uma poesia como neurose (nevrose), aquela que “abre mão da autonomia, dos sentimentos autênticos que ela deve produzir, do seu caráter de exemplaridade” (2008, p.107). A poesia, abrindo mão de sua própria cabeça, abrindo mão de ser poesia, como vimos, para entrar numa zona de indeterminação, que faz dela um corpo entre corpos teria como posição política a tomada de posição de seu “fora” e sua relação de

⁴⁰ No entanto, talvez para não deixar só espinhos, Moisés encerre o texto sobre Dario defendendo que sua obra não foi totalmente em vão, e percebendo inclusive uma possível sobrevivência:

Certas linhas de força do nosso Modernismo, especialmente aquelas caracterizadas pela abstração e pelo transcendentalismo, manifestam até que ponto foi profícuo e premonitório o esforço de Dario Vellozo, embora sem atingir os resultados que seriam de esperar (*idem*, p. 178).

“con”. Uma leitura como essa, que não tem necessariamente a pretensão de denunciar o sequestro de Dario dos estudos literários brasileiros, traz para o debate aquilo que foi obliterado por um crítico como Antonio Candido, a neurose. Mas leituras como essa não estão circunscritas apenas ao olhar autonomista de Moisés e Candido. Ainda no final do século XIX, Araripe Junior defende que os decadistas, por não encontrarem em si uma alma forte, contentaram-se em ser simples copiadores de “menestréis dos tempos de antan” (ARARIPE JR, 1963, 143). João do Rio vai mais longe. Numa conversa com João Luso apresentada no livro *Movimento Literário* (1908) rende inicialmente louvores ao grupo curitibano para depois “puxar o tapete”, culpando-os por esoterismo exacerbado, capaz de anular seu magnetismo, e encerra o texto com uma provável alusão a Dario:

A meu ver só Curitiba (em relação ao Brasil) deu-se ares até agora de centro literário independente e forte. Mas esses brilhantes rapazes fizeram-se esoteristas, simbolistas, cabalistas, impossibilistas, e — horresco referens! — um belo dia surpreendi o nome do mais vigoroso e mais entusiasta, o maior da banda, no cabeçalho de um jornal maçônico (RIO, 1908, p. 96).

Talvez um sugestivo paradoxo. Relembremos que Paulo Leminski, no artigo “O Templo de Dario, um poema de pé, um poema de pedra” - texto, aliás, com um título bastante sugestivo -, observa que o simbolismo no Paraná foi uma “ecologia cultural”. Não necessariamente uma escola literária, mas uma atmosfera, um ambiente propício para receber informações europeias, por meio de figuras como João Itiberê da Cunha. O fato já bastaria para problematizar uma leitura como a de Roger Bastide, que encontrava no clima úmido e frio da capital paranaense o fator fundamental da fomentação de uma literatura simbolista. Se assim fosse, não poderíamos aceitar que um Pedro Kilkerry pudesse na Bahia mergulhar em universo semelhante.

Dario é reivindicado por Leminski como uma figura especial⁴¹ no cenário da capital. Não só pelas poesias e pelas revistas que publicava,

⁴¹ Diz Leminski:

“A poesia de dario
Frequentemente patriótica
Grandiloquente
Retórica de um professor de ginásio

mas por se tratar de uma espécie de “corpo estranho” capaz de provocar o meio provinciano local, evocando o exotismo, tal como um José de Alencar egípcio, trajando toga helênica e turbante marroquino. Talvez o *Templo das Musas*, que construiu em 1918, a partir do projeto de Alves de Faria, seja o exemplo mais explícito do anacronismo, fonte de fatal estranheza, que pautou o desejo em Dario de um renascimento da Grécia antiga, capaz de mobilizar as pessoas para uma nova sociedade, pautada pela arte no limiar de uma nova era, em busca paz e da harmonia. Estranho paradoxo se colocarmos a frente dessa sociedade os poemas satânicos e melancólicos, produzidos por Dario mais especificamente nos últimos dois decênios do século XIX, quando ainda ligado ao grupo *Cenáculo*, e fiel leitor de Flaubert, Baudelaire e Rimbaud. O exemplo serve para mostrar que a recepção de Dario não foi de mão única. Contrapondo-se à leitura de Massaud Moisés, Leminski, assim como Lúcia Miguel Pereira⁴², percebeu no grupo *Cenáculo* uma das representações mais significativas do nosso simbolismo, e, em Dario, um dos seus principais fomentadores.

3.2.2 Um poema, um Continente

Atlântida é publicado em 1938, um ano após a morte de Dario, pelo Instituto Neo-Pitagórico. O ano é significativo para o cenário

Tem alguns estranhos vãos
Certos versos
Estrofes
Ideias
Que me fizeram pensar que o prof.
Dario
Era uma pessoa muito especial”
(LEMINSKI in VELLOZO, 1996, p. X).

⁴² Segundo Lúcia Miguel Pereira:

Talvez se deva atribuir o seu surto (o do simbolismo) em Curitiba menos a alguma predisposição dos paranaenses para o subjetivismo do que à ação da revista *Cenáculo*, ao prestígio de seus principais colaboradores Emiliano e Júlio Perneta, Dario Vellozo e Silveira Neto. Coisa rara em revistas literárias, e particularmente nas do momento, o *Cenáculo* teve grande repercução e durou três anos. Folhear-lhe a coleção é respirar a atmosfera da época, sensível na primazia – em quantidade e qualidade – da poesia sobre a prosa (...) (MIGUEL PEREIRA, 1988, p.226).

literário. Graciliano Ramos publica *Vidas Secas*, Murilo Mendes, *A Poesia em Pânico*, Guimarães Rosa escreve *Sagarana*, que seria publicado em 1946. A Semana de 22 já estava distante e as fomentações simbolistas mais ainda. Para Leminski (1978), o que faz de *Atlântida* um corpo estranho é que tenha chegado tarde. Oswald já havia publicado *Memórias Sentimentais de João Miramar*, e Mario, *Macunaíma*. De maneira que seu simbolismo já não fazia mais sentido no contexto do Estado Novo. Apesar disso, não podemos desconsiderar que certas proposições de Dario, no poema, estão próximas do Oswald que escreve “A Marcha das Utopias”. A ideia que permeia o poema é a de um Brasil espiritualizado, um meta-Brasil, um Brasil/Utopia. Tal afirmação nos faz lembrar a farta fortuna que acompanha o tema.

Foi no *Timeu e Crítias*, de Platão, que a história da Atlântida aparece pela primeira vez. A sua origem, nascida de um emaranhado genealógico, é bastante curiosa, o que por si só bastaria para colocá-la no horizonte da ficção. Crítias nos conta ter ouvido a história de seu avô (que também se chamava Crítias), que a ouvira de Sólon, e este, dos egípcios de Saís. Sólon era amigo de Drópidas, bizavô de Crítias.

Os personagens que participam do diálogo de Platão são Sócrates, Crítias, Timeu e Hermócrates. No diálogo imaginário, Timeu confessa que gostaria de ouvir um resumo da conversa da noite anterior sobre o Estado Ideal. Em um determinado momento Crítias interrompe a conversação entre Sócrates e Timeu para dizer que existia uma antiga tradição, segundo a qual Atenas tivera, outrora, um Estado Ideal. Platão, ao escrever *Crítias*, fabula sobre a *República* ao mesmo tempo em que apresenta os antigos atenienses como vencedores dos habitantes da Atlântida. É então que tem início o relato do continente perdido. Vejamos rapidamente como se dá tal narração.

Crítias lembra que Sólon teria visitado o Egito e falado com os sacerdotes de Saís. Um dia, interrogando os sábios egípcios, o grego ouviu a história de que os homens eram destruídos de tempos em tempos por catástrofes. Antes da decadência e da consequente destruição, Atlântida seria um exemplo de civilização bem sucedida:

Ele (o oceano) tinha uma ilha, diante daquela passagem que chamais de “colunas de Hércules”. Esta ilha era maior que a Líbia e a Ásia reunidas. E os viajores daquele tempo podiam passar desta ilha para as outras, e destas ilhas podiam alcançar todo o continente na margem oposta daquele mar, que verdadeiramente merecia seu nome. (...) Nesta

ilha Atlântida, os seus reis formavam um grande e maravilhoso império. Este império dominava toda a ilha, assim como muitas outras, e porções do continente (PLATÃO, 2002, p. 74).

Sabe-se que os egípcios possuíam uma civilização bem mais antiga que a dos gregos, mas Platão, interessado em formular uma genealogia longínqua para seu povo, faz com que um sacerdote de Saís afirme que a Geia, (Terra), teria sido fecundada por Hefaiostos, que gerou o povo ateniense, oito mil anos atrás. Segundo esse ponto de vista, os gregos seriam mais antigos que os egípcios. Mas como explicar, então, que os gregos tivessem uma tradição mais recente que a dos egípcios? Para Platão, a catástrofe que atingiu Atlântida teria destruído os antigos atenienses. Por isso, Solon só poderia ter encontrado o registro dessa história no Egito. Para Fernando Sampaio (1973), tudo soa a um nacionalismo bem primário, a uma exaltação da pátria humilhada, a bela Atenas, a grande Atenas, sob o jugo da belicosa Esparta. O sentido da fábula, como se vê, é político e não está distante dos ideais da *República*.

Os registros egípcios revelavam como o povo ateniense teria, antes da catástrofe, derrotado os Atlantes, que, por sua vez, tentavam invadir a Europa e toda a Ásia. Depois de vencerem os dominadores, os gregos libertaram toda a Europa, inclusive os egípcios. Veio o cataclismo e no espaço de um dia e de uma noite, a ilha de Atlântida, bem como o exército grego afundou no mar. Assim, termina a referência a Atlântida, em *Timeu*. Timeu começa a falar para Sócrates sobre a natureza do Universo “e ficamos convencidos de que Platão estaria querendo dizer, talvez, que Esparta teria um triste fim, algo assim como a Atlântida” (SAMPAIO, 1973, p. 17). Atlântida só reaparecerá na segunda parte do diálogo, intitulada *Crítias*, texto que foi escrito depois de Timeu e que nunca foi concluído.

Assim como Ateneia concebeu Atenas, Poseidon concebeu a ilha da Atlântida. Segundo a fábula, Poseidon fecundou uma mortal chamada Clito, que era filha de Evenor e Leucipa, primeiros moradores da ilha. Quando seus pais morreram, Poseidon instalou Clito em uma colina, de onde fez brotar duas fontes, uma de água fria, outra de água quente. Clito concebeu cinco pares de gêmeos, todos homens. O mais velho se chamava Atlas e os demais Gadir, Anferés, Evémon, Mneseias, Autóctone, Elazipo, Mestor, Azaés e Diapreres. Todos esses filhos, bem como seus descendentes habitaram a ilha durante muitas gerações. As riquezas do continente eram inúmeras: ouro em abundância, animais

selvagens e domesticados, lagos e rios, flores, frutos, essências aromáticas, grande variedade de alimentos, bebidas e perfumes. A essas riquezas naturais competiam as artificiais: templos, palácios, portos, etc. Platão descreve minuciosamente a geografia atlante e suas edificações. A guerra entre gregos e atlantes só é descrita de passagem. A vida era formidável e durante gerações, “enquanto dominou neles a natureza do deus” (PLATÃO, 2002, p.214), os reis obedeceram às leis e honraram os princípios divinos, mas quando “o elemento divino veio a diminuir neles por causa do cruzamento repetido com numerosos elementos mortais, quando dominou o caráter humano, então incapazes daí para diante, de suportar sua prosperidade presente, caíram na indecência” (*idem*, p. 214); ou seja, degeneraram. Então, o deus dos deuses, Zeus, cujos olhares por toda parte discerniam o bem e o mal, vendo a degeneração de um povo tão valoroso, “reuniu todos os deuses em sua morada mais nobre, que está situada no centro do Universo, e vê do alto tudo o que participa do Devir. E tendo-os reunido, disse:...”. E assim termina o relato platônico. Ficamos sem saber o que disse Zeus. Provavelmente, imputou a pena aos Atlantes, afundando o continente e aniquilando a maioria da população. Aqui, podemos dizer, começa o poema de Dario. O texto inicia sob o auspício da vida e não da morte, pois no poema há três sobreviventes, e é em torno dessa “sobrevivência” que o poema glorificará uma *Nova Atlântida*, o que demonstra que Dario faz parte daquela galeria de autores modernos que, segundo Pierre Brunel (1997), trocaram a queda da civilização arcaica pela evocação de sua sobrevivência.

Em *Atlântida*, de Dario Vellozo, se faz presente a ideia, comum a várias tradições, da queda a partir de um estado original e perfeito, passando por uma longa decadência, até a aparição de um herói civilizador ou chefe espiritual que vem reabrir as portas da esperança. O poema, uma espécie de epopeia dos trópicos, misturada com o vocabulário místico que circunda boa parte de textos simbolistas, descreve a fuga de três habitantes de uma Atlântida prestes a desaparecer. É o mago Aztlán, Runá e Sumakê, seus discípulos. Descubrem o reino de Paititi, Brasil, onde são recebidos e ciceroneados por índios tamoios. Do Brasil, o mago parte para o Chile e Peru, como objetivo de estabelecer contatos com povos latino-americanos. Volta ao Brasil, depois de unir esforços com outros povos, interessado em fundar no Brasil a *Nova Atlântida*, a civilização perfeita, “cordial”. Dario desenvolve uma espécie de cosmogonia que parte da Atlântida, passando pelo Egito, pelas civilizações pré-colombianas, pelos druidas, para encerrar com equação: Atlântida-Brasil:

Do passado remoto ergue-se a voz da ATLÂNTIDA
Na autora que desponta,
Linda voz matinal
De arauto e de Adail:
- A exaltação da Pátria Universal,
A exaltação da TERRA UNIVERSAL!

E na abóboda azul a luz que monta,
O canto rosicler da inspirada Profântida,
Asa espiritual,
Asa branca e sutil,
A legenda da História,
O lema da vitória:
ATLÂNTIDA: - BRASIL!
(VELLOZO, 1969, 491).

Leminski (1978) compara o longo poema de Dario, que possui mais de 300 páginas, aos *Cantos* de Pound, pela estrutura ideogramática e pela presença de uma estrutura de versos livres entremeados com outros de uma métrica regular. Leminski, na época em que escreve o texto⁴³, estava interessado na poesia visual e nos postulados da semiótica peirceana, presentes também na estranha biografia que escreve sobre Cruz e Sousa. Não lhe passa despercebido o fato de *Atlântida* explorar uma forte dimensão visual de espaçamentos expressivos, jogo com letras maiúsculas e minúsculas, em negrito e aspas, o que o leva a concluir que Dario seria um poeta icônico (LEMINSKI, 1978). Aliás, o próprio ensaio de Leminski assimila essa forma de escrita, uma questão que mereceria um estudo à parte:

A “Atlântida”, um híbrido eclético
De verso livre (com trechos em métrica regular),
Traduz, no plano estilístico,
As contradições da “ideologia” do autor.
Miscelânea estilística kitsch
De estilemas simbolistas

⁴³ Provavelmente Leminski já conhecia o poema desde o início dos anos 60. Em 23 de agosto 1963, depois de voltar da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, que acontecera em Belo Horizonte, e fora organizada pelo trio concretista (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari), Leminski envia uma carta para Augusto de Campos. Nela, comenta a aquisição do livro de Dario: “(...) comprei também a “Atlântida” do nosso Dario Vellozo. Não é bem o que eu esperava. Em todo caso, te mandarei um exemplar” (LEMINSKI *apud* VAZ, 2001, p. 72).

Com toques e tons do indianismo de Gonçalves
Dias
A “Atlântida” espanta o leitor de hoje
Com suas tiradas patrióticas e ufanistas
De um idealismo que o tempo já se encarregou de
dementir,
Com seus preciosismos vocabulares,
Erudição esotérica (a epopeia vem com um
Glossário).

Mas a profunda música verbal de certos versos e
passagens
(os simbolistas são mestres da “melopeia”,
o jogo dos sons na poesia)
E os altos vãos de ideia
Que atravessam esse material da época
Abrem as asas e cantam
Para os que não confundem poesia
Com prosa sentimental empilhada em linhas
curtas
(LEMINSKI, 1978, p. 6).

O caráter anacrônico de Dario também chamou a atenção do poeta do *Catatau*: Porque o Templo das Musas, por que a epopeia *Atlântida* e não uma ação transformadora, inserida, por exemplo, no perfil modernista? “Dizemos que são alienados e reacionários, mas isso são modos de tratar o poeta?” (LEMINSKI, 1978, p.8):

dizer que dario é alienado
da realidade brasileira,
dos problemas concretos do povo,
dos interesses da maioria,
é não dizer nada.
tirando Euclides da Cunha e Lima Barreto,
todo escritor da época era.

além do mais,
injusto cobrar de um simbolista
o grau e o tipo de consciência social
que só se tornaria visível (ou possível?)

depois da 1ª Guerra Mundial,
depois da Revolução Russa,
depois do crack da Bolsa de Nova York, em 29,

depois da Revolução de 30, no Brasil,
depois das radicalizações à esquerda e à direita
da intelectualidade brasileira entreguerras.

nesse aspecto, inclusive,
dario ganha de longe de todos os simbolistas
juntos,
com exceção de Silveira Neto
no poema “Ode do Alicerce”,
dissonante poema “proletário”,
másculo e masculino,
em meio às virgens pálidas
e aos poentes roxos de tantos poemas da época,
em que a co-realidade,
própria de toda e qualquer obra de arte,
é encarada ao pé da letra:
a arte, um mundo à parte
(LEMINSKI, 1978, p.8).

Leminski conclui que o mérito de Dario foi sua radicalidade, e se não foi mais longe foi por falta de contexto, por falta de momento. O mesmo argumento usado para Cruz e Sousa encontrou no poeta da *Atlântida*: a vida do poeta como uma obra de arte. O poeta destaca também a linguagem elíptica, em que o sintético beira as raias do hermetismo com verdadeiras explosões ocasionais em ideogramas, vocábulos soltos.

“Nada como um templo para matar o tempo”. A frase final do artigo sugere implicitamente uma inversão no juízo tradicional com o qual Dario foi tratado. À maneira de Agamben, poderíamos dizer que a nova maneira de conceber e operar o tempo mudaria substancialmente os pontos de vista sobre Dario, permitindo devolver potência ao seu texto, lendo-o a partir de um regime pós-autonômico, além de um olhar modernista, encontrando nele a neurose de que nos fala Susana Scramim (2008) sobre o “Alma Penitente”, saindo do centro, da lógica de estado que inscreveu juízos de valor que o trancaram numa esfera do binômio bom poeta-mau poeta. O que o texto de Leminski nos sugere é que ele soube perceber, mesmo que a sua maneira, a tensão implícita entre um modernismo autonômico e a posição anacrônica que pautou a poesia de Dario.

O simbolista carioca-curitibano encontrou na *Atlântida*, ao mesmo tempo, um panfleto de um Brasil utópico, a possibilidade de liberdade na linguagem, e da poesia como um canal para essa liberdade.

Assim como as epopeias, o poema de Dario é dividido em cantos. O poeta intercala versos livres a uma métrica regular, criando passagens extremamente elípticas, ideogramáticas, à maneira de Ezra Pound que soube, em *The Cantos*, aproximar a escrita oriental da poesia moderna, mostrando-nos que uma cultura só pode figurar em uma epopeia em forma de caleidoscópio. O que por si só já serviria para justificar a sua liberdade poética, praticada a partir da leitura de simbolistas franceses. Vejamos, em um dos fragmentos do terceiro canto do poema, intitulado *O Roteiro Sagrado*, a experimentação linguística que beira a rarefação da linguagem, contrastando com outras passagens do texto, em que o poeta propõe um percurso narrativo. O fragmento se refere à viagem de Aztlan pelo mar em busca de um contato com povos primitivos das Américas:

O baixel arfa e oscila aos ósculos da onda...
O timoneiro sonda
Os cachopos e alfaques
Que o mar envolve, afoga,
Cobre,
Descobre
E coroa de espuma...
Destaques
De negras penedias,
Envoltas em asas brancas de gaivotas,
No estrídulo grito das agonias
De almas em pena, almas ignotas.
Asas de bruma,
De procelárias,
Em atitudes várias,
De quem roga;
Asas espalmas,
Flutuantes,
Do pélagos das criptas,
Soturnas almas,
Contritadas,
De penitentes náufragos errantes...
(VELLOZO, 1938, p. 135-136).

O preciosismo linguístico tão caro aos simbolistas e aos místicos poderia ser entendido como um sintoma da complexidade de *Atlântida*, um poema que Andrade Muricy considerou como de difícil compreensão (1952, p. 342).

Voltando às iniciais R+C, poderíamos pensar que o caráter místico, bem como o interesse pelo primitivismo, presente no livro seria uma possibilidade de configurar um nacionalismo transfigurado em mito (poético), fato que, alías, poderia ser lido a partir de outro tipo de nacionalismo que circulava na década de 30, o nacionalismo crítico com fundamentos históricos, sociológicos e econômicos, presente, por exemplo, em Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freire.

3.2.3 Atlântida e o nacionalismo

A relação entre mito e nacionalismo não é uma peculiaridade do poema de Dario. Na sua origem platônica, como vimos, tratava-se de buscar uma forma de justificar a tradição grega como mais antiga do que a dos egípcios, bem como de imaginar uma Atenas próxima do Estado Ideal, ou seja, da *República*. Dessa forma, desde o primeiro momento, a Atlântida serve como um modelo de nacionalismo transfigurado em mito, ou mesmo em um mito transfigurado em nacionalismo. No caso de Platão, a Atlântida é uma “contra-utopia”, como observou Pierre Brunel (1997, p. 111), pois a civilização ideal seria a dos antigos atenienses e não a dos atlantes, que se degeneraram.

Pierre Vidal Naquet, em um interessante estudo sobre as várias Atlântidas que surgiram depois do mito platônico, confronta o tema do Continente Perdido com os diversos nacionalismos que se sucederam na história europeia e americana. Para o historiador, a Atenas que o relato de Platão descreve é mais importante que a Atlântida. Ele recorre a Bartoli para demonstrar que a Atlântida, de Platão, era apenas a máscara de uma Atenas imperialista e marítima, isto é, a máscara da decadência sofrida pela República de Atenas: “Bartoli compreendia que, por detrás do desmoronamento de Atlântida, é preciso que se leia a queda de Atenas nas mãos de seus inimigos, no fim da Guerra do Peloponeso (...)” (VIDAL-NAQUET, 2008, p. 119).

Curiosamente, o mito acabou servindo aos interesses dos povos mais variados ao longo da história. Gonzalo Fernandez de Oviedo, por exemplo, publica, em 1533, *Historia General y Natural de las Indias*, na qual explicava que “as Antilhas não eram outras senão as Hespérides e pertenciam de pleno direito à coroa da Espanha” (*apud* VIDAL-NAQUET, 2008, p. 84). Paralelamente, em 1572, Pedro Sarmiento de Gamboa, em sua *Historia general llamada Indica*, assinalava para Filipe II que “Atlântida, isto é América, era outrora vizinha da Europa e lhe pertencia por direito divino” (*apud* VIDAL-NAQUET, 2008, p. 85). Assim como na Espanha, na Suécia esse nacional-atlantismo também se

desenvolveu. Olof Rudbeck, do final do século XVII, reconheceu a Atlântida na Suécia, e tentou provar em sua obra que era preciso buscar na Escandinávia todas as origens dos povos da Europa e da Ásia. Na Itália, Gian Rinaldo Carli supôs que, outrora, o Continente Perdido unia o mediterrâneo à América: “Ao suceder ao rei aborígene Janus, Saturno veio para a Itália, liderando os povos de Atlântida (...). Foi dali, e por seu intermédio, portanto, da América, que a civilização veio para o mundo mediterrâneo (...)” (CARLI *apud* VIDAL-NAQUET, 2008, p. 106). A hipótese de Carli era a de que a luz veio aos homens por intermédio dos italianos. Depois, no século XVIII, os poetas românticos alemães fizeram do Continente um lugar de beleza ideal.

Talvez o fato mais interessante, em que a Atlântida ganha uma dimensão nacionalista, seja no regime nazista. Karl Georg Zschaetzsch, antes da ascensão de Hitler, publica em Berlim, o livro *L’Atlantide patrie primitive des Aryens* (1922), em que encontra na terra perdida a origem dos francos e saxões, observando que “sem a presença de uma sepa ariana, nenhum Estado pode subsistir” (*apud* VIDAL-NAQUET, 2008, p. 150). Albert Herrmann, em *Unsere Ahnen und Atlantis* (1934), que era nazista confesso, tornando-se uma espécie de Führer da imprensa alemã, também fantasiou a causa. Segundo Herrmann, foi a introdução do cristianismo que fez que se acreditasse que os povos germânicos eram bárbaros. A partir daí, reconstrói o império germânico com base na ideia de que os alemães pertencem à raça atlante. A. Rosenberg, antes da tomada do poder por Hitler, havia publicado *Der Mythos des 20 Jahrhunderts*. Seu personagem principal, proveniente dos colonos alemães do Báltico, explica ali, em tom grave, “que os atlantes, ancestrais dos germânicos, haviam se espalhado por quase toda parte, inclusive na Galileia, que não se confundia com a Judeia, o que permitia fazer de Jesus um atlante, e portanto, um não-judeu” (VIDAL-NAQUET, 2008, p. 152). O historiador ainda lembra que no seio do instituto encarregado da gestão da ideologia da SS, o célebre Instituto da Herança Ancestral, Atlântida era evocada com frequência, formando uma ideologia “atlanto-nacionalista”.

O enredo da Atlântida, de Dario, é bastante parecido com o de um poema narrativo de Nepomuceno Lemercier, que foi membro da Academia Francesa, onde teve como sucessor Victor Hugo. Lemercier escreveu *L’Atlantiade ou la Théogonie newtonienne*, um poema dividido em seis cantos que foi publicado em Paris, em 1812. No poema, a ilha-Atlântida é invadida por Atlas:

Depois de uma guerra feroz, Atlas é vencido. Mas o Oceano invade as fundações do palácio de Atlas e afoga a ilha. Um médico chamado Zoófilo, amante de Bione, salva tudo aquilo que pode ser salvo. Guiado por ele, o pequeno grupo de sobreviventes aporta às costas da América, onde vivem idilicamente ao mesmo tempo pacíficos indígenas e as grandes figuras de Franklin e Vashington (*sic*), que estabelecerão uma sociedade de acordo com a ciência e a razão (VIDAL-NAQUET, 2008, p. 141).

Brunel (1997) resgata o curioso poema *Syphillis sive morbus gallicus* (A sífilis ou o mal francês), de 1530, do médico italiano Jérôme Fracastor. O aspecto interessante do poema é que, assim como Dario, Fracastor imagina que sobreviventes da Atlântida conseguiram chegar até as Américas, onde encontraram um espaço propício para a missigenação e para uma vida mais saudável:

No cenário exótico do Haiti, os sobreviventes da Atlântida contam aos conquistadores espanhóis que por não terem homenageado os deuses foram castigados com a submersão de sua terra e a propagação da horrível doença (sífilis)... Embelezado pela integração da tradição grega à evocação gloriosa da epopeia colombiana, esse discurso médico trata principalmente de revelar que a doença em questão pode ser vencida pelas virtudes curativas de uma árvore americana, o guáiaço (BRUNEL, 1997, p. 113).

Todas essas Atlântidas possuem um ponto em comum, tratam do continente como um lugar ideal. A sociedade atlante, para eles, atingira um estado de evolução que deveria ser recuperado. A essas Atlântidas somam-se outras.

Francis Bacon, no século XVII, intui uma expedição que parte do Peru rumo à China e Japão e acaba por descobrir no meio do oceano a ilha de Bensalém, considerada pelo narrador uma espécie de *Nova Atlântida*, pela opulência e prodígios. Essa sociedade desconhecida, menos bélica e orgulhosa que a antiga Atlântida, no entanto não menos bela, possuía uma organização chamada Casa de Salomão, que teria como objetivo adquirir o “conhecimento das causas e dos segredos dos movimentos e das coisas e a ampliação dos limites do império humano

na realização de todas as coisas que forem possíveis” (BACON, 1973, p. 268). A *Nova Atlântida* seria uma espécie laboratório natural, interessado em desenvolver as potencialidades científicas, como a continuação da vida, a ressurreição de corpos, a geração de espécies animais, o aprimoramento dos sabores dos alimentos, a criação de aparelhos mecânicos etc.

Antes de Bacon, Tomás Morus já havia descrito o estado imaginário sem propriedade privada nem dinheiro, em *Utopia* (2009), texto que daria início a uma série de *Atlântidas*, como a de Bacon, a de Tomazo Campanella, em *A Cidade do Sol*, até escritos socialistas do século XIX. Dois anos antes de Dario escrever seu longo poema, Gustavo Barroso publica *Aquém da Atlântida* (1931). Gustavo Barroco, vulgo João do Norte, apresenta em seu estudo uma farta bibliografia acerca do tema. Além de apresentar passagens de obras conhecidas, que abordaram o fenômeno da Atlântida, como textos de Platão, Barroso apresenta fragmentos de outros que autores que, mesmo de passagem, observaram a presença do continente, como Homero e Heródoto, além de outros menos conhecidos como Marcellos, Deodoro Siculo, Amiano Marcelino e Eliano. O autor, além de estudar as questões míticas envolvidas no tema da Atlântida, está interessado em lê-las a partir de um olhar sobre a América. Aliás, Pierre Vidal-Naquet observa que a descoberta da América alimentou o mito, complicando as interpretações consignadas: “Seria ela a terra de uma humanidade virgem, que teria escapado das sociedades civilizadas, (...) ou seria ela, ao contrário, uma região que é marginalmente humana?” (1998, p. 105).

Fernando Sampaio, em *Atlântida, fantasia e realidade*, estudo que discute as interpretações fantasiosas que a fábula de Platão recebeu ao longo da história, lembra que na época romana vão escasseando as referências sobre o continente perdido. A Atlântida só reapareceria com destaque no século VI de nossa era, quando “o monge cristão de Alexandria, Cosmas Indicopleutes, identifica o continente desaparecido com o Paraíso da Bíblia” (1973, p. 45). Se antes pensava-se que o continente havia desaparecido, agora passou-se a acreditar que ele ainda existia, em algum lugar do oceano tenebroso⁴⁴.

⁴⁴ A nova Atlântida representava também uma espécie de novo Éden. Sérgio Buarque de Holanda, que, em *Visão do Paraíso* (1996) estudou minuciosamente representações do imaginário europeu em relação ao Novo Mundo - criadas principalmente na Idade Média e no Renascimento -, analisou com erudição relatos que interpretaram na descoberta das Américas o encontro com o Éden perdido. A extensa pesquisa do historiador mereceria um estudo à parte, mas se estende para além do nosso objetivo. Contentamo-nos apenas em lembrar que Sérgio Buarque de Holanda resgata o episódio em que Juan Ponce de León, aos cinquenta anos de

É fato conhecido e muito frisado, como vimos, que a Atlântida depois das grandes navegações voltou a ser um tema de grande interesse, o que demonstra que o mito platônico se revelou em toda sua riqueza, “utilizável ao infinito” (BRUNEL, 1997, p. 113). As imagens ideais, inscritas no imaginário do viajante em relação ao Novo Mundo, foram alimentadas pelo mito e duraram séculos. Prova dessa sobrevivência pode ser encontrada nas expedições naturalistas do século XIX. Spix e Martius, quando se distanciavam do continente Europeu, em direção ao Brasil, escreveram:

(...) a lenda da afortunada Atlântida, que nós esperávamos de novo encontrar na fértil América, tão rica de maravilhas da natureza; o pensamento da despedida, que fazíamos à Europa altamente culta e espiritual; tudo concorria para tornar inolvidável aquele momento de nossa vida (SPIX e MARTIUS *apud* LISBOA, 1997, p. 76).

O que nos interessa aqui é partir de outros relatos que possam estabelecer alguma relação com a *Atlântida* de Dario. Trata-se de buscar outras Atlântidas que nos permitam ler o poema tirando-o da província. Não se trata apenas de comparar o continente perdido de Platão com as interpretações e releituras feitas a partir dele ao longo da história. O que se pretende é colocar *Atlântida* em rede, com o intuito de pensar que tipo de relação pode ser tecida entre essas tentativas de encontro com o mundo perdido.

O núcleo de tal discussão é a questão do mito. Que lugar ocupa o mito na cultura contemporânea? Que tipo de mito o poeta simbolista produz? É difícil ler esse poema sem discutir esse tipo de questão. O surrealismo tentou elaborar um mito contemporâneo. Os situacionistas e a art pop também. Estes conseguiram armar um mito contemporâneo das massas. Para Dario, esse mito passava pelo plano místico, que lhe chegava por meio das leituras esotéricas de Blavatsky e Donnelly⁴⁵, por exemplo.

idade, empreendeu a procura da fonte da juventude, fonte que, segundo as novelas de cavalaria, na Idade Média, estaria situada no Paraíso Terrestre de um Novo Mundo.

⁴⁵ Para Dario Vellozo, civilizações como a dos Celtas e Maias, bem como a dos aborígenes brasileiros, seriam reminiscências da Atlântida. A ideia não era nova e lhe chegou por meio de estudos teosóficos. Vale lembrar que em 1882, Ignatius Donnelly, um político norte-americano que se interessou por esoterismo, lançou *Atlântida, o Mundo Antediluviano*, em que sustentava que todas as antigas civilizações se originaram do continente perdido. Dario Vellozo, não

Deparamo-nos, aqui, com um imperativo: o mito reorganiza as relações entre arte e vida. Enquanto uma arte voltada para a autonomia está pensando a relação entre arte e sociedade, patafísicos, acephálicos e simbolistas, voltados para o mito, estão pensando a relação entre arte e vida. As correntes nacionalistas sempre encarnam o mito em um emblema. Não é à toa que Gustavo Barroso, integralista fervoroso, tenha dedicado um de seus livros ao estudo do continente perdido. Aliás, o livro é de 1931, dois anos antes de Dario começar a gestar seu longo poema. No entanto, deve-se tomar o cuidado para não se ler o poema *Atlântida* na lógica autonomista, que está pensando a relação entre arte e sociedade, pois o mito, em Dario, transcende os ideais nacionalistas, ou seja, o poeta não encarna o mito como um emblema, mas como potência do pensamento e forma de vida.

Penso que na década de 30, período de confecção do poema, o mito parece ocupar um lugar muito especial na produção literária. Não que em outras épocas isso não tenha acontecido. É sabido o fato de que o mito nunca deixou de fazer parte do imaginário global. No entanto, agora, trata-se de um mito incorporado pelo nacionalismo. O nacionalismo mítico de Dario é enriquecido pela figura da *Atlântida*, mito que desde a sua origem platônica, parece servir ao nacionalismo. Para Pierre Brunel (1997), a encenação do aniquilamento total de uma nação belicosa, a Atlântida, é em suma a versão dramatizada de um outro mito, o da Cidade ideal. Nota-se que o parentesco com a *República* não é fortuito. Vejamos detalhadamente como se constitui o nacionalismo a que nos referimos.

Não podemos desconsiderar que *Atlântida* começa a ser escrito num período de intenso entusiasmo nacionalista. A “era Vargas”, por meio de um regime demasiado autoritário, teve consciência da potência gerada pela arte no cenário nacional. Esse fator levou o governo a investir em atividades culturais, ao passo que cerceava determinadas produções por meio de um departamento organizado de censura.

chegou a ler a obra de Donnelly, mas dela tomou conhecimento, como observa em uma nota presente na bibliografia de *Atlântida*:

“O enigma da Atlântida” – O Autor do artigo refere-se ao livro de Ignatius Donnelly – “O mundo antediluviano”, publicado em 1882. Não conheço o livro. No capítulo final, diz o articulista o autor “manifesta conceitos bem determinados e completamente novos”. – Algumas das conclusões a que cheguei no poema ATLÂNTIDA (1933), são idênticas às de Donnelly (VELLOZO, 1969b, p. 531).

Trabalhos como o de Villa-Lobos, no ensino do canto de coral, nas escolas, em prol do civismo, contribuíram para a onda nacionalista que se intensificou depois da Revolução. Momento bastante curioso esse em que surge o poema de Dario.

No mesmo ano em que começa a escrever *Atlântida*, Gilberto Freyre publica *Casa Grande & Senzala*. Três anos depois, Sérgio Buarque de Holanda trazia ao público *Raízes do Brasil*. O caso de *Casa Grande & Senzala* é especial em relação ao *Atlântida*. A tese implícita, em Dario, no final do poema, de que a *Nova Atlântida* seria formada a partir da miscigenação entre nativos brasileiros e sobreviventes da extinta civilização, parece lembrar as colocações que Gilberto Freyre apresenta em seu estudo de 1933. Freyre, combatendo as teorias racistas que reinavam até então, e que viam na mestiçagem um fator de degeneração racial, invertia o procedimento de leitura, encontrando no negro uma figura fundamental no processo de colonização; o mesmo valia para o índio, visto geralmente como um selvagem inferior ao branco e incapaz. Na tese de Gilberto Freyre, e que seria posteriormente enfatizada por antropólogos como Darcy Ribeiro, o índio ganhava uma importância inexistente até então.

As teorias positivistas do final do século XIX, tocadas pelos pressupostos de Herbert Spenser, eram agora “reviradas” por Gilberto Freyre. É provável que Dario Vellozo não tenha lido *Casa Grande & Senzala*, mas é significativo o fato de que questões abordadas pelo sociólogo, no que tange a uma diferenciada interpretação da nação, bem como o impulso do nacionalismo, circulavam pelo país, desde a propaganda varguista até os círculos literários.

Apesar de a colonização portuguesa se desenvolver defendendo mais a consciência da pureza religiosa do que a da consciência da raça – visto que havia uma predisposição do português para a colonização híbrida justificada em grande parte pela sua tradição miscigenada já na Europa – formaram-se no Brasil e, principalmente, em teorias que tentaram interpretá-lo, ideias como a da superioridade do Europeu frente ao nativo americano e ao africano, que, aliás, exercera papel importante na colonização de Portugal no período das invasões árabes. Uma situação que, historicamente, já vinha se delineando desde o início da colonização, não deixou de imprimir as suas marcas numa época como o final do século XIX e o início do século XX, agora fundamentada por pretensas teorias científicas como a do evolucionismo de Spenser, que trazia para o campo social o que Darwin encontrara na história natural. O nacionalismo crítico de Gilberto Freyre e de Sérgio Buarque de Holanda, curiosamente, se desenvolve na mesma época em que o

nacionalismo transfigurado em mito, presente também na nação “inventada” por Vargas, é potencializado por um poema como *Atlântida*.

Naturalmente esse Templo da *Atlântida*, idealizado por Dario, bem como a edificação do Templo das Musas - seu templo de pedra -, estava ligado ao seu interesse pela cultura helênica. Interesse que no final do século XIX e início do XX não se restringiu, no Brasil, a Dario Vellozo. Brito Broca, em *Vida Literária no Brasil – 1900*, observa o fato de que a Grécia triunfou plenamente nas nossas letras até 1914, pelo menos:

Alguns citavam-na a cada passo, porque realmente lhe conheciam a história e frequentavam os mestres da antiguidade clássica; outros helenizavam de oitiva, porque ninguém podia considerar-se verdadeiramente culto, se não falasse em Heitor, Ajax e no cerco de Troia (BRITO BROCA, 1960, p. 102).

No seu dizer, Coelho Neto foi um dos maiores responsáveis pela propagação dessa “mania”. João do Rio também é lembrado como um dos escritores interessados, citando a todo o momento Sófocles, Eurípides, as eumênides etc. Bilac teria sido também um dos principais entusiastas não apenas na poesia, mas em suas crônicas sobre o futebol, um esporte que se destacava à medida que se tornava conhecido no início do século XX. A constante aproximação do futebol aos Jogos Olímpicos era um reflexo do interesse na cultura helênica:

Era assim: regatas, jogos olímpicos, futebol, todos os esportes não podiam ser vistos de outra maneira, senão através da Grécia. No livro *Ironia e Piedade*, (...) Bilac tem uma crônica em que caustica duramente a nossa mania de “literatizar” tudo. Não lhe passaria pela cabeça que estava incorrendo na mesma pecha, quando envolvia Salamina, Temístocles, Atenas, numa simples exibição esportiva. É que esse helenismo decorativo, profundamente impregnado do espírito da época, jamais se apresentaria sob o aspecto de “literatura” à maioria dos escritores de então (*idem*, p.104).

Friso a última frase da citação. Se essa atitude não se apresentava sob o aspecto de literatura para a maioria dos escritores é porque ela só poderia soar como algo “fora do tempo”. E estar “fora do tempo” era algo que poderia ser repudiado por uma comunidade que estava em busca da modernidade – como se essa modernidade não estivesse repleta de mito. Por outro lado, Brito Broca observa a outra face da mesma questão. A mania da Grécia era um meio, muitas vezes inconsciente, de muitos intelectuais brasileiros reagirem contra a mestiçagem, vista como um fator de decadência, inclusive por movimentos científicos, como o da Escola de Recife. Ela seria um dos motivos do empenho em se adotar uma postura nostálgica como um meio de fugir dessa triste realidade⁴⁶. Figuras como Graça Aranha, Monteiro Lobato, Joaquim Nabuco e Afrânio Peixoto figuram entre aqueles que, em um ou outro momento, viram na mestiçagem um fator de fraqueza da nação. Contra essa fraqueza, a Grécia, um padrão de beleza e progresso. Tal aspecto, como já vimos, passa a ser fortemente problematizado ainda nas primeiras décadas do século XX por Gilberto Freyre, que transformaria substancialmente a maneira de pensar o problema.

⁴⁶ Questão semelhante é desenvolvida por Fernando Cerisara Gil, que percebe na poesia simbolista e parnasiana uma tentativa de compensar a nossa triste realidade por meio do culto do belo:

Uma vez incorporado à tradição literária ocidental, o poeta parnasiano-simbolista se depara com o *caráter deficitário* da cultura e da literatura brasileiras na confrontação sempre presente com as literaturas-modelo dos países centrais da Europa. Como forma compensatória a essa situação, ele vai dispor do expediente do *bom gosto*, das *belas letras*, do *culto do belo*, da *arte pela arte*, então vigentes, com o objetivo consciente de fazer com que “Doire a Poesia a escura realidade / e a mim a encubra!” (Raimundo Correia). E um dos gestos que o poeta encontrou para que a poesia pudesse cumprir esse ideário foi, no processo geral de higienização das cidades das letras, começar a expurgar o leitor desse reino dourado, expressão e reflexo evidente, aos olhos do poeta, que era aquele da escura realidade (GIL, 2006, p. 33).

No entanto, o fato talvez não valha para o simbolismo no seu sentido lato, já que não podemos considerá-lo como homogêneo, tendo em vista as variadas posturas adotadas e os múltiplos pontos de vista adotados por poetas diversos. Talvez o fato valesse mais para os parnasianos do que para os simbolistas. De qualquer forma, parece demasiado reducionista considerar a valorização da arte pela arte, e a consequente expurgação do leitor, - no mesmo momento em que a higienização era praticada nas grandes cidades -, como mero reflexo de uma “escura realidade”.

Uma das figuras lembradas por Brito Broca, referente ao interesse no helenismo no início do século XX, é justamente Dario Vellozo. O crítico observa que uma das marcas de sua helenofilia foi a criação do Instituto Neo-Pitagórico. Mas para ele, o poeta foi mais adiante:

Professor do Ginásio Paranaense da Escola Normal de Curitiba, onde pontificava como mestre grego, num constante proselitismo estético-filosófico, chegou a imaginar e a realizar este espetáculo verdadeiramente surpreendente: a ressurreição das festas helênicas da primavera em plena Curitiba (BRITO BROCA, 1960, p.104).

Parece-me que o poeta da *Atlântida* não se enquadra no quadro apresentado anteriormente sobre o repúdio da mestiçagem. O interesse de Dario era tangenciado principalmente pelas questões filosóficas; não era um escape para preconceitos em relação à mistura de raças. Prefiro pensar que Dario recorre ao mito, talvez inconsciente, para devolver potência à sua linguagem, no sentido baudelaireano, em que o herói tem pretensão de recuperar mito. O mesmo serviria para o poeta das *Flores do mal*. Não poderíamos dizer que Baudelaire mergulha nesse universo por ter sido católico. A apropriação que o fascismo fez do mito talvez não esteja distante dos pressupostos sanitaristas defendidos por aqueles que viram na mestiçagem um fator de degeneração. No entanto, o poema *Atlântida* não poderia ser lido sob esse prisma. Aqui, renasceria a cultura da ideia, uma *Nova Atlântida*, mas, no poema, ela seria fruto da miscigenação entre sobreviventes da catástrofe e nativos da América do Sul, como os índios tamoios e incas. Ou seja, aqui o mito não é um emblema fascista.

A questão literária não estava dissociada de um projeto de nação; um projeto latino-americano que já estava traçado no livro *O Limiar da Paz*. Assim como também não estava dissociada de um projeto latino-americano: “Da aliança das nações americanas resultaria a interpenetração e a interdependência dos povos da América, as vistas convergindo para os magnânimos problemas que assoberbam o continente e o Orbe, e exigem colaboração efetiva” (VELLOZO, 1987, p. 98).

No contexto da América Latina pós-colonial, em relação à questão da miscigenação, podemos perceber duas grandes tendências de pensamento. Contra a lógica do colonizador, que caracterizaria a

primeira dessas concepções e estaria fundada na superioridade do Europeu, surge uma tendência que tende à espiritualidade e à multiracialidade, não negando o valor protéico das culturas até então colonizadas. Seria como que uma resposta das Américas ao colonizador, o que escritor cubano Lezama Lima (1993), na década de 50, chamaria de arte da *contra-conquista*, ou mesmo o que no Brasil viria à tona com a proposta antropofágica de Oswald de Andrade.

Em 1925, dois anos depois de Dario Vellozo publicar *Limiar da Paz*, o mexicano Jose Vasconcellos publicou *La raza cósmica – Misión de la raza iberoamericana*, em que celebrava a mistura dos povos e das raças na América Latina, desenvolvendo também uma espécie de nacionalismo transfigurado em mito. Com seu estudo, ele previa um futuro promissor para o continente na ordem de uma nova realidade. Assim como José Martí, autor de *Nuestra América*, e José Enrique Rodó, autor de *Ariel*, Vasconcelos foi um admirador da latinidade no Novo Mundo⁴⁷. Vejamos um fragmento de seu curioso ensaio sobre a raça cósmica:

En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes.

Y se engendrará, de tal suerte, el tipo síntesis que ha de juntar los tesoros de la Historia, para dar expresión al anhelo total del mundo.

Los pueblos llamados latinos, por haber sido más fieles a su misión divina de América, son los llamados a consumarla. Y tal fidelidad al oculto designio es la garantía de nuestro triunfo.

(...)

Supuesta, pues, la conquista del trópico por medio de los recursos científicos, resulta que vendrá un período en el cual la humanidad entera se

⁴⁷ Não seria fortuito lembrar que o autor de *La raza cósmica* foi um entusiasta da Revolução Mexicana. Após a eleição de Francisco Madero, em 1910, Vasconcelos foi encarregado de reformar o sistema educacional do país. Com o assassinato do presidente, em 1913, ele fuge para Paris. Quando volta, é nomeado por pouco tempo Ministro da Educação, retornando ao exílio, desta vez nos Estados Unidos. Alguns anos depois, chegou a concorrer para a presidência do México, mas perdeu. Entre idas e vindas, exílios e trabalhos em prol da educação, surge *La raza cósmica*. Curiosamente, no final dos anos 30, Vasconcelos tornou-se um adepto do Nazismo, o que parecia soar como um absurdo visto à luz de suas proposições sobre miscigenação.

establecerá en las regiones cálidas del planeta. La tierra de promisión estará entonces en la zona que hoy comprende el Brasil entero, más Colombia, Venezuela, Ecuador, parte de Perú, parte de Bolivia y la región superior de la Argentina...

(...)

Muchos obstáculos se oponen al plan del espíritu, pero son obstáculos comunes a todo progreso. Desde luego, ocurre objetar que cómo se van a unir en concordia las distintas razas si ni siquiera los hijos de una misma estirpe pueden vivir en paz y alegría dentro del régimen económico y social que hoy oprime a los hombres. Pero tal estado de los ánimos tendrá que cambiar rápidamente. Las tendencias todas del futuro se entrelazan en la actualidad: mendelismo en biología, socialismo en el gobierno, simpatía creciente en las almas, progreso generalizado y aparición de la quinta raza que llenará el planeta, con los triunfos de la primera cultura verdaderamente universal, verdaderamente cósmica (VASCONCELOS, 1958, p. 903-942).

Assim como Dario, Vasconcelos colocou o Brasil no rol desse espaço mágico de onde surgiria uma comunidade especial. Assim também, como o brasileiro, o escritor mexicano desenvolveu uma espécie de nacionalismo transfigurado em mito, travestido na ideia de uma missão divina que seria adotada por essa raça cósmica. Provavelmente, o autor de *Atlântida* não chegou a conhecer o trabalho de Vasconcelos, e provavelmente, se estivesse vivo no início da década de 40, o julgaria severamente pelo engajamento em campanhas nazistas.

Importante lembrar que a “virada” interpretativa, responsável pelo elogio da mestiçagem, não foi necessariamente um fenômeno da década de 30, no Brasil, ou mesmo da década de 20, no México. Brito Broca lembra que antes de Gilberto Freyre, Gilberto Amado, nas páginas de *Grão de Areia*, de 1919, procuraria tirar-nos da ilusão helênica, e do subsequente sentimento de inferioridade racial. Num ensaio em forma de carta a um amigo, por ocasião da primeira grande guerra, diria:

Pois Paraibano pode ser latino? (...) Por minha parte me desvaneceria mil vezes mais a firmeza sem ênfase com que o Brasil se reconhecesse a

‘República mestiça’ dos cientistas europeus, que falam a verdade, do que a facilidade vaidosa com que ele se acredita a ‘República Latina’ (...) sejamos cafuzos ou curibocas resignados, procurando honrar o nosso sangue pela dignidade do nosso estilo de homens e não pelo blasonar de hereditariedades que não são nossas (AMADO *apud* BROCA, 1960, p.108).

O elogio à mestiçagem, em Dario Vellozo, também não é um fenômeno específico da época. No final do XIX, o poeta já defendia o pressuposto de que o mestiço não deveria ser visto como um ser degenerado. Em *Limiar da Paz*, um estudo sobre a pátria, chegou a afirmar que o problema nacional não era étnico, mas “pedagógico” (VELLOZO, 1987, p. 44). Nesse sentido, para Dario, que era um leitor de Elisé Reclus – que acreditava na existência da Atlântida -, nenhuma raça deveria ser vista como superior ou inferior. O povo não seria o representante de uma raça, mas o representante da espécie. Dessa maneira Dario estaria antecipando em algumas décadas uma nova maneira de pensar o conceito de raça, abandonando-a em prol da noção de grupos étnicos:

O brasileiro, resultante de três fatores étnicos, - o aborígine, o luso e o africano, - reúne e resume algumas raças humanas. As qualidades inferiores de cada uma vão sendo anuladas por seleção no caldeamento. Não apresenta unidade étnica; é o representante do gênero. Ou progride, ou desaparece. Possui fartos elementos de triunfo, admiráveis qualidades físicas, afetivas, mentais e morais; sobejam-lhe fontes de energia (VELLOZO, 1987, p. 43-44).

Em *Limiar da Paz*, Dario enfatiza que os meios agem sobre o homem, que o homem cinge-se ou adapta-se aos meios, mas não deixou de observar que o homem também reage, rebela-se, e modifica esse meio. Assim, o determinismo era revisto nas suas bases. O homem não seria mais visto como um mero fruto do meio, mas como um agente transformador: “Adaptar o determinismo social ao determinismo cósmico implica um vício analógico: é esquecer o fator das ações humanas: a vontade” (VELLOZO, 1987, p.60). Admirador de Voltaire, sobre quem escreveu um longo estudo, e de Rousseau, o poeta

acreditava na evolução do homem, na capacidade de sempre se superar, tal como apresentava a teoria da *perfectibilidade*, que servia muito bem à questão dos povos primitivos, tanto no século XVIII, quanto na cosmogonia de Dario. Enquanto o poeta procurava revitalizar os ideais iluministas, a ciência fazia o contrário. No século XIX, recrudescceu uma linha que cada vez mais se afastava dos modelos humanistas: “Tratava-se de uma investida contra os pressupostos igualitários das revoluções burguesas, cujo novo suporte intelectual concentrava-se na ideia de raça (...)” (SCHWARCZ, 2008, p. 47). Em 1911, em parceria com Júlio Perneta, Dario lança *Pelo Aborígene*⁴⁸, uma reunião de textos publicados em jornal no último decênio do século XIX. O escritor, além de engajar-se na luta republicana, foi um dos fomentadores do movimento anticlerical, em Curitiba. Voltou-se com presteza contra os jesuítas e sua influência na educação da sociedade, desde os tempos de catequização indígena até a polêmica do ensino religioso nas escolas, questão que deu origem aos livros *A Moral dos Jesuítas*, de 1908, e *Derrocada Ultramontana*, de 1905. Nesse contexto, a figura do aborígene foi fundamental para desenvolver uma reflexão sobre a relação entre uma concepção de raça miscigenada e a ideia de uma identidade nacional. Vale lembrar que Dario era um leitor fervoroso dos românticos. Talvez esse fato tenha contribuído para ver no índio o símbolo da nacionalidade. Em 29 de junho de 1904, numa conferência proferida no Teatro Guaíra, o poeta defende que a fusão das raças componentes do elemento nacional apresenta um tipo em que o aborígene se equilibra pelo africano e pelo europeu: “no corpo infatigável para o trabalho e para a luta, corre o sangue insubmisso das tribos impávidas (...)” (VELLOZO, 1969a, p.232). Em outro texto, intitulado “Guerra e Paz” (*idem*, p.258), e publicado na *Folha do Povo*, de São Paulo, em maio de 1909, Dario citando o português Ladislau Batalha, observa que um esquimó ou um chinês não são menos homens que Herbert Spencer ou Victor Hugo. O poeta enfatiza ao longo do artigo que o preconceito das raças, indigno no Brasil, incompatível com a mentalidade latina, “apenas ficará assinalando, através da civilização, efêmeros acampamentos de Bárbaros, rumo ao Progresso” (*idem*, p. 260). Ele

⁴⁸ A gênese das ideias presentes no livro pode ser encontrada na série de artigos que Dario começa a publicar no jornal *O Cenáculo*, em 1896, a convite de Silveira Netto. Na série, intitulada *Pelos Índios!*, Dario valoriza a figura do índio, questiona os pressupostos de Max Nordeau, no que se refere à ideia de que as “raças de cor” seriam inferiores e estariam destinadas a serem repelidas pelos “filhos da raça branca”.

ainda observa que o preconceito das raças estava em ascensão no país e associou o fato ao imperialismo europeu, capaz de provocar o desequilíbrio sul-americano. A mesma força do indígena era encontrada no caboclo:

A ignorância dourada confunde a simpleza do traje com pobreza de alma; e porque o caboclo não se atavie se não exiba em arrogâncias de fanfarrão e gabolices de fátuo, supõe-no débil e mesquinho de afetos, flácidos de músculos e atrofiado de nervos. Engano! (...).

Há no caboclo, como em o aborígine, precioso fator cívico, genuíno subsídio de nossa característica (*idem*, p. 250).

Papel importante nesse contexto teve o encontro de Dario Vellozo com o etnógrafo tcheco ěric Fric. Alberto Vojtech Fric nasceu em Praga em 1882, cursou a escola média de Praga e engenharia civil, na Escola Técnica Superior, que não chegou a concluir. Fric interrompeu os estudos para viajar para o Brasil, em 1901. Aqui, conheceu o interior de São Paulo e Mato Grosso, onde travou contato com os índios Xavantes. Voltando à Praga, organizou uma exposição com elementos colhidos no sertão brasileiro:

Essa mostra, realizada numa das grandes lojas da época – U nováka, à rua Vodicka, contava com 135 objetos, incluindo armas e adornos indígenas, besouros, borboletas, sementes, amostras de cana de açúcar, farinha de mandioca, ovos de tartarugas, couros de cobras e lagartos, fumos, minerais e ágatas das cachoeiras do Rio Tietê e do Paraná, além de uma coleção de fotografias tiradas por Fric (TREVISAN, 2002, p.221).

A segunda viagem do etnógrafo à América do Sul aconteceu em 1903, em que ele percorreu várias regiões do continente, subindo o rio Paraná até Assunção e dali para o Grande Chaco, para a Colônia Clorinda, o rio Pilcomaio, passando pelo território boliviano, alcançando o pantanal Estero-Patiño. Em 1906, Fric participou do Congresso de Livres Pensadores, em Buenos Aires, onde conheceu Dario Vellozo. Edilberto Trevisan (2002), em seu livro *Visitantes Estrangeiros no*

Paraná, comenta o encontro do etnógrafo tcheco com o poeta de Atlântida:

Éric veio ao Paraná pelas mãos de Dario Vellozo. Realizara-se em Buenos Aires, em setembro de 1906, o Congresso de Livres Pensadores, do qual ambos haviam participado com certo realce. Dario, já em vésperas de arregimentar o movimento neo-pitagórico e Fric decididamente sob a influência das ideias positivistas e anticlericais, que também no Paraná tanta força tiveram naquela época (*idem*, 2002, p.218).

Na época, Fric estava interessado em estudar os sambaquis e Dario nutriu o desejo de apresentar as características que o Paraná, em sua pré-história, possuía. O interesse inicial na aclimatização de plantas, especialmente o cactus, deu lugar a uma forte simpatia pelos índios da região. Trevisan comenta uma carta que Dario Vellozo enviou a Empédocles II (Tasso da Silveira), datada de 7 de julho de 1921, ainda inédita no arquivo do Instituto Neo-Pitagórico. Escrevia ele que o Paraná precedeu os demais Estados do Brasil em “Ocultismo, Teosofia e índios” (VELLOZO *apud* TREVISAN, 2002, p. 235). Nota-se, então, que Fric encontrou em Dario um forte aliado no que se refere à questão do índio. Dario apoiou a tese de Fric, apresentada no Congresso de Livres Pensadores, que consistia no combate contra a matança de índios e na criação de uma instituição civil que zelasse pela proteção do indígena. Em 1908, o etnógrafo apresentou sua ideia no 16º Congresso de Americanistas, realizado em Viena, que resultou na instalação e organização do Serviço de Proteção aos Índios, em 1910. O fato é suficiente para mostrar o engajamento do poeta simbolista em questões sociais e principalmente seu esforço em estabelecer laços com pesquisadores e autoridades em geral de diversos países.



(Figura 28)

4 A ESCRITA DE DARIO

A escrita poética de Dario faz lembrar, por vezes, o armazém de quinquilharias que Raúl Antelo detectou em “Salomé”, uma das *Moralidades Lendárias*, de Jules Laforgue. Para o crítico, tal armazém é fruto de um texto distante e controlado que constrói de maneira abstata e separada da vida, “uma cena peculiar, a cena da escritura, autônoma e auto-suficiente” (ANTELO, 1998, p. 5). Para alcançar esse objetivo, o poeta coloca o (eu) entre parênteses, o que gera duas consequências fortes. A primeira transforma o escritor em um “herói lunar falido” e a segunda põe à disposição do jogo literário o enorme “bazar literário” – as expressões são de Raúl Antelo – um infinito estoque da cidade letrada. Não estaria distante do “armazém” a perspectiva que moveria Schwitters em suas composições.

Haroldo de Campos, em um ensaio sobre a obra do dadaísta, observou que a redescoberta do mundo perdido do objeto domina a obra de Kurt Schwitters e se constitui em “ágil trampolim para a sua busca incessante do objeto em si, do eidos da expressão poética ou plástica” (CAMPOS, 1969, p.35). Haroldo define assim o “bazar” do artista como uma “parafernália” de detritos, lascas, aparas, ferros velhos, cacos de vido, jornais, impressos sem uso, “que são o lastro rejeitado pela vida moderna em seu trânsito cotidiano” (*idem*, p. 35). Se em Salomé, sobresaem-se maquiagens sem carbonato de chumbo, pós sem bismuto, regeneradores sem cantárida, águas sem protoclóro de mercúrio, depiladores sem sulfureto de arsênico, entre outros, em Dario estamos diante de pérolas de Ofir, mercúrio, enxofre, sal, ipsilos de âmbar, vinhos da Armênia, vasos de ouro incrustados de prata, cofres de sândalo e violinos de Cremona. Surgem vitrais multicolores, amuletos, e perfumes de hetaíra, sugerindo a proliferação *art nouveau*, que para Benjamin, representou “a última tentativa de fuga da arte sitiada pela técnica em sua torre de marfim” (BENJAMIN, 2006, p. 46).

Se por um lado, uma das características do *art nouveau* no Brasil foi a promessa de uma vida cosmopolita, não podemos desconsiderar que nele o artista encontrou uma forma de sobrevivência em meio ao universo da técnica. É o que percebeu com lucidez Gonzaga Duque numa vontade de espiritualizar o moderno:

É necessário atenuar os violentos efeitos de nossa civilização, adelgaçar a rudeza do utilitarismo com a mão macia e branda da graça. É necessário

trazer ao delírio industrial destes tempos, que foi o espectro de Ruskin, as miragens do engano e da compensação, domando a ferocidade humana com o deslumbramento da forma e da cor, para que não se perca de todo o resto de generosos sentimentos existentes na espécie soberana sobre a terra (GONZAGA DUQUE, 1929, p. 26).

O *art nouveau*, que seria uma espécie de simbolismo tornado social, é defendido por Gonzaga Duque, para quem o arabesco, o hieróglifo, “pode estar contido no ornamento, quando ele é, então necessário, não apenas ornamento” (LINS, 1997, 111). No entanto, nem sempre o arabesco está contido no ornamento:

O pensamento que apenas desliza sobre as coisas cria o ornamento estetizante, enquanto o pensamento que se abisma cria o arabesco, hieróglifo, que se constrói num alto vôo da imaginação. Esse arabesco se encontra no bizarro, que afirma Baudelaire ser o belo. O ornamento, quando arabesco, tem uma dimensão utópica. Como metáfora é conhecimento, cria algo ainda não consciente, traz à tona algo até então invisível. Essa dimensão utópica continua no expressionismo e no surrealismo, com a linha sinuosa, as associações inesperadas, imagens do desejo e do sonho (LINS, 1997, 112).

Tanto o simbolismo, o *art nouveau*, quanto o expressionismo, teriam como utopia a tentativa de tornar visível o invisível. Isso porque ambos estariam apostando em um alto “vôo da imaginação”, criando não necessariamente o ornamento “esterilizante” – caso do poema parnasiano – mas o pensamento que se abisma, aquele que se constrói em um “alto vôo da imaginação”. É claro que essa imaginação⁴⁹ não pode ser dissociada do ato de produzir imagens e de montá-las. Didi-

⁴⁹ Recorrendo ao pensamento de Hannah Arendt, Didi-Huberman (2004) defende que se Auschwitz ultrapassa toda noção de justiça e humanidade, é preciso repensar o direito e as ciências humanas, pois ali onde “fracassa o pensamento” e surge a tentação do impensável “é onde devemos preservar o pensamento”. “Para saber é preciso imaginar”. Ou ainda, saber que devemos aprender a “dominar o dispositivo das imagens para saber o que fazer com nosso saber e com nossa memória” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 259).

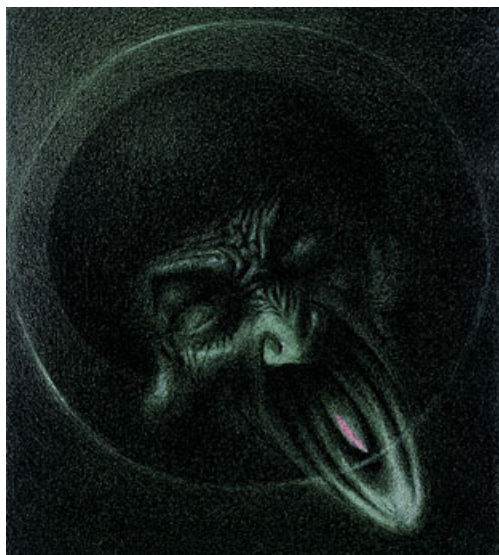
Huberman nos indica que uma imagem sem imaginação é apenas uma imagem a qual dedicamos um pequeno tempo de trabalho. Isso porque a imaginação é trabalho. E esse tempo atua sobre nossa própria atividade de conhecimento e pensamento. Por isso, Didi-Huberman nos diz que “para saber é preciso imaginar” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 177). No simbolismo, tornar visível o invisível, operar por correspondências, buscar a linha sinuosa, as associações inesperadas, as imagens do desejo e do sonho, sugerir os sons, evocar o real por meio da carnadura das palavras, significa apostar no reino absoluto da imaginação como forma suprema de conhecimento. Para saber, o poeta simbolista imagina. Vera Lins, seguindo o mesmo caminho trilhado por Didi-Huberman observa que para Gonzaga Duque e outros simbolistas, a arte é uma atividade intelectual, que reflete sobre a condição humana: “a imaginação é saber e contém o espírito crítico” (LINS, 1997, p. 43).

Mas há outras relações que podem ser estabelecidas além daquela entre o simbolismo e o *art nouveau*, relações que nos levam a estilos mais viscerais na modernidade. Para Raúl Antelo, mais profícuo do que estabelecer pontes rígidas com o *art nouveau* estável, o imaginário de Cruz e Sousa encontra correspondências com outros estilos periféricos da virada do século. É nessa direção que o crítico aponta as obras de Maxmilian Pirner como prefiguradoras do moderno, por meio de um tablado alegórico e neobarroco em que as forças se confrontam (ANTELO, 1998). No quadro *Medusa*, beleza e terror configuram um mesmo rosto. Para Antelo, essa relação problemática explica a ponte que o imaginário decadentista e simbolista estabelece com uma linguagem incipiente, a do expressionismo.

Paulo Leminski, em sua curiosa leitura de Cruz e Sousa, observa que a poesia do poeta de Desterro é expressionista. Se como nos diz Albert Soerguel, o expressionismo significa a dissolução pessoal do objeto na ideia, para depreender-se dele e redimir-se nele, então talvez possamos pensá-lo, esclarecê-lo, ou mesmo obscurecê-lo, a partir da poética simbolista. Para Leminski, o que se expressa é o desejo: “E o desejo-desejo-mesmo é o desejo sexual. Na expressão do desejo sexual, Cruz e Sousa, como bom expressionista, diz tudo que seu ser (sua poesia) quer” (LEMINSKI, 1983, p. 46). Nota-se que Leminski não demoraria para chegar a Freud, considerado por ele o maior dos expressionistas. Para Freud, a civilização, como sinônimo de repressão, é também o “silêncio lançado sobre as coisas que gritam” (*idem*, p. 48). E o que fez Cruz e Sousa, nesse contexto? Como se comportou o desejo de Cruz e Sousa, nesse quadro?: “Expressionisticamente, transformando em signos sexuais os símbolos do opressor: sinais de proibição à

penetração do fálus negro em vaginas brancas” (*idem*, p. 49). A obsessão de Cruz e Sousa pelo branco se traduz, assim, em signos bem evidentes, em tesão pela carne da mulher branca: “papel a ser escrito, sexualmente, pela negra tinta” (*idem*, p.49). Uma hipótese de leitura não pensada por Roger Bastide. Essa imaginação pré-freudiana foi vislumbrada por Leminski – e essa percepção também não deixa de ser um sintoma de imaginação - no poema “Cristo de Bronze”, lido como uma alegoria do fálus ereto.

Um outro artista que, por meio do simbolismo, prefigura o expressionismo, é Karel Hlavacek, recolocado em cena por Raúl Antelo (1998). Hlavacek foi um dos ilustradores da *Revista Moderna de Praga*, órgão de renovação artística no 1900. Em “O exilado”, o artista representa a feição contorcida de alguém que é expulso do paraíso sexual. Sua boca - como o próprio Hlavacek admite em carta publicada pela *Revista Moderna* -, desesperada pela busca do sexo liberador, “transforma-se no tecido mucoso de uma vagina em convulsão”. A imagem, não distante do grito de Munch, impressionou o próprio autor, o que o levou a redesenhá-la.



(Figura 27)

Lembremos que essa pode ser uma hipótese para retermos Cruz e Sousa com olhos contemporâneos, como nos convida Raúl Antelo. Mas as reflexões sobre o expressionismo podem ainda nos render outras leituras. Falávamos anteriormente da imaginação como forma de saber, como o princípio constitutivo da atividade intelectual. Se por um lado os impressionistas seguem a tendência de pintar o que vêem e não o que sonham, pintando com os olhos e não com o pensamento, os expressionistas fazem da imaginação o reino absoluto de sua produção. Ao imaginar, produzem um tipo de conhecimento, aproximando-se do intelectualismo de Baudelaire e dos simbolistas, marcando artistas como Duchamp e correntes conceituais contemporâneas.

O artista simbolista sabe, com Baudelaire, que “a imaginação é a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das esferas do verdadeiro” e que, positivamente, ela é “aparentada com o infinito” (BAUDELAIRE, 1995, p. 804). Dario Vellozo está muito próximo dessa concepção, ao afirmar o pensamento como princípio constitutivo da arte. Para ele, “O Artista é *cerebral*; o burguês é *ventríloquo*” (in CAROLLO, 1980, p. 42). Pensamento e poesia, assim, equivalem-se. O fato do pensamento dar corpo ao infinito resulta em uma tentativa de se criar uma nova mitologia. Uma mitologia que faça combinar poesia e filosofia. Trata-se evidentemente de desconstruir a velha cisão ocidental que as separou durante séculos, e de tornar possível, ao mesmo tempo, a posse e o gozo de seu objeto, reconciliando saber e fruição, pensamento e desejo.

Vera Lins (2007) observa que no romantismo e no final do século XIX, com o simbolismo, o idealismo barroco, marcado pelo neoplatonismo de Plotino e Boehme, é internalizado com a noção de inconsciente. E o pensamento inclui a noção de desejo. Os simbolistas apreenderam com os românticos que a reflexão é criadora. Literatura, crítica e filosofia partilham, assim, de um mesmo solo. Não é à toa que os textos críticos⁵⁰ produzidos pelos simbolistas – e aqui a figura de Gonzaga Duque é figura proeminente – se situem numa zona de indecidibilidade entre o pensamento e o desejo, a posse e o gozo, o saber e a fruição. Por isso o objetivo de recuperar o sagrado, fortemente obliterado pela modernidade, pois nele arte e filosofia estariam ligadas.

⁵⁰ Nessa arte simbolista, voltada para o pensamento, a teorização foi uma forma por eles encontrada de criar as bases para uma poesia que desencadearia sua revolução em termos de teoria da linguagem. Não é difícil encontrar poetas que teorizaram abundantemente sobre procedimentos poéticos, perpassando desde os planos mais formais, como a questão do ritmo, dos versos, até questões mais filosóficas, como o desencanto do mundo e a recusa de uma arte burguesa.

O que une os simbolistas é mais uma ética do que uma estética: “a visão decadentista é trágica, pois quer recuperar, contra a racionalidade moderna, o mistério, o enigma” (LINS, 1997, p. 48). Em Dario, equivale à recuperação do sagrado o desejo de reencontrar um continente perdido, vontade que o levará a escrever o poema *Atlântida*, como vimos. O que lhe permitiu formular uma visão de Brasil com bases míticas e místicas e não apenas sociológicas. Dessa maneira, a tentativa de formular uma nova mitologia passa não apenas pelo plano romântico de unir filosofia e poesia, mas pelo plano pragmático. Não se trata de pensar a mitologia da Atlântida ou a do mundo grego, que tanto fascinou Dario, à luz de uma especulação autonomista, que o interprete pelo viés arte/sociedade. Mas de lê-la como um elemento que abolirá a linha divisória entre arte e vida.

A proposta do poeta era pragmática⁵¹, inserir o Brasil não apenas no rol de um continente perdido, de um estado ideal reconstruído, mas de lançar as bases para uma comunidade que vem. Nesse sentido, a utopia coube bem à década de 30, quando *Atlântida* foi escrito. Mas a questão pode ser dirigida para um outro caminho. Trata-se de trazer o mito não só para a literatura ou para a vida política e social, mas de viver a vida enquanto mito. Dario encarnou a figura do bardo, do mago, do rapsodo em plano Brasil pós-antropofagia. O delírio de Vellozo fantasiado de grego não parece ser meramente carnavalesco, ele não quer viver provisoriamente uma segunda vida, não se trata de uma fantasia, no sentido tradicional. Trata-se de elevar a imaginação a um outro patamar, trata-se de uma busca da imaginação sem limites, de um particular absoluto, uma nova mitologia que, num certo sentido repercutirá em outros contextos, como o da Patafísica, de Jarry, ciência das soluções imaginárias. Um universo que também não estará distante dos situacionistas.

É na perspectiva de uma nova mitologia que Mario Perniola, em *Os Situacionistas: O movimento que profetizou a “Sociedade do*

⁵¹ Costuma-se pensar que místico é apenas aquele que vive recluso, em seu tugúrio, exilado das questões mundanas. No entanto, como observa Willer (2009) poetas-magos, efetivamente praticantes, ou iniciados, tiveram atuação pública. Foi o caso de Yeats, que foi militante nativista irlandês da juventude e senador da Irlanda. Foi o caso de André Breton e demais surrealistas, ao quererem unir pensamento mágico e posições políticas, ou ainda, no âmbito brasileiro, Dario Vellozo, lembrado por Willer (2009) como estudioso do ocultismo, rosacruz, discípulo de Péladan, Guaita e Papus, e também personalidade pública, defensor pioneiro de nossos índios, além de socialista, anticlerical, pacifista e educador voltado para uma modernização pedagógica.

Espetáculo”, analisa o movimento situacionista. Segundo ele, a solidariedade do movimento, que encaminhou-se em direção ao sectarismo, abstrai da dimensão concreta e qualitativa dos indivíduos a figura do situacionista, “dando início a uma nova mitologia, tanto expropriante quanto aquela religiosa” (2009, p. 30). Independente de se diferenciarem dos simbolistas no que se refere à relação com o passado, ambos os movimentos, assim como o surrealismo, postulam uma relação entre realidade e imaginação radicalmente transformada. Perniola pergunta por que tanto o surrealismo quanto o situacionismo tendem ao sectarismo. A resposta encontra-se na “falta de uma crítica radical da arte”, o “permanecer – malgrado tudo – no âmbito da autoconsciência artística que monopolizando sobre um plano ideal o significado, continua a colocar-se como uma totalidade no âmbito do processo histórico” (2009, p. 34). Não podemos esquecer que é também como uma totalidade que se projeta o simbolismo, como forma de viver e escrever. O situacionismo se apresentou como um movimento capaz de englobar a sobrevivência da arte na arte de viver, um gesto que enxergou na experiência vivida do artista e na obra dois pólos de um mesmo processo. Nesse contexto, nota-se a importância que adquiriu para o movimento a procura de novas formas de comunidade, uma procura que em certo sentido influenciou o nomadismo hippie. Buscar outras formas de comunidade – o que em certo sentido foi a busca também dos poetas-profetas nefelibatas – significava criticar a vida cotidiana da sociedade burguesa, difundindo uma outra ideia de felicidade: “A vida cotidiana é o objeto de uma contínua remoção, porque é o lugar de todas as verdadeiras possibilidades que faliram e de todos os verdadeiros desejos que foram reprimidos pela organização capitalista do trabalho” (PERNIOLA, 2009, p. 47).

4.1 PATAFÍSICA, PERFORMANCE, ARTE E VIDA

Erasmus Piloto caracterizou Dario como um panteísta. Wilson Martins preferiu classificá-lo como um eclético, não apenas em filosofia, mas também em crenças. Wilson Martins, apesar de observar que Dario Vellozo não foi um grande poeta, afirmou que foi um poeta paradigmático do simbolismo brasileiro:

Dario Vellozo, dominado pelo senso irresistível do mistério do mundo, deseja fazer do poema o veículo iniciativo da realidade transcendente. A sua poesia recusa-se, por consequência, à

frivolidade da arte pela arte, e propõe, em lugar dela, a gravidade da arte como forma para-religiosa de ritual (MARTINS, 1994, p. 342).

Friso as últimas palavras, a gravidade da arte como “forma para-religiosa de ritual”. A arte entendida como uma espécie religião. Trata-se, porém, de uma religião não sectária, uma religião que via na potência do mito, da imaginação, uma forma não só de fazer literatura, mas também de viver uma comunidade inventada. Em outras palavras, é a busca de um novo sagrado, que poderia ser lido, como veremos, à luz tanto de acephálicos como Caillois e Bataille, quando de Bastide, ao se referir ao sagrado selvagem, como uma espécie de contra-modernidade. É também em torno de uma nova religião que se situa a invenção da patafísica, de Jarry.

Asger Jorn, que, aliás, foi engajado na causa situacionista, escreve em “La patafísica, una religión en formación” (2003), que a história das religiões se compõe aparentemente de três estágios, ou seja, três religiões. A primeira é a religião chamada materialista, ou natural, aquela que chegou a sua maturidade na Idade do Bronze. A segunda é a religião metafísica, que começa com o zoroastrismo e se desenvolve através do judaísmo, do cristianismo, passando pelo islamismo até o movimento da Reforma, no século XVI. A terceira religião é aquela surgida no século XX a partir das ideias de Alfred Jarry. Trata-se de uma nova religião, a patafísica. Enquanto a religião natural era uma confirmação espiritual da vida material e a religião metafísica representava uma oposição cada vez mais profunda entre a vida material e espiritual, a religião patafísica, filiada no pressuposto de Kierkegaard, segundo o qual é necessário crer no absurdo, apresentaria uma nova mitologia. Essa nova religião estaria pautada na crença das equivalências, equivalências entre os deuses, homens e objetos. A patafísica englobaria indiferentemente todas as religiões possíveis do passado, do presente e do futuro. Mas há uma provocação muito interessante que é ressaltada por Jorn, segundo o qual o mérito da patafísica consiste em ter confirmado que não há nenhuma justificação metafísica para obrigar todas as pessoas a acreditar em um mesmo absurdo. Encontramos aqui, na aceitação de que as possibilidades do absurdo são diversas, a tese anarquista dos patafísicos: “(...) a cada cual sus propios absurdos. El poder legal que fuerza a todos los miembros de la sociedad a someterse completamente a las reglas del absurdo político del Estado expresa lo contrario” (JORN, 2003, p.161).

A patafísica, uma arte do viver, ou mesmo uma religião sem igreja, seria assim uma espécie de religião da “passividade”, da “pura ausência”. Como não poderia deixar de ser, a organização do Colégio Patafísico se daria como paródia. Encontramos em seus organogramas estatutos e hierarquias que fazem lembrar a sistematização de sociedades sérias e bem organizadas, mas, aqui, trata-se de uma paródia, já que a linha que separa o sério do jocoso se perdeu.

Que tipo de conhecimento está em jogo aqui? Estamos diante de uma recusa do positivismo, mas não uma mera negação e sim um mergulho carnavalizado contra a doutrina do progresso numa época em que a ciência e a filosofia pensavam pisar em terreno seguro e circunscrito. Defendendo que tudo pode ser o oposto, os patafísicos não hesitaram em afirmar que a essência do mundo só poderia ser uma alucinação. Mas o que isso nos diz sobre o simbolismo?

Claudio Willer observou que o encontro dos dois simbolismos, o literário e o hermético, deu-se de modo mais rico em Alfred Jarry, ponte entre a poesia simbolista e vanguardas. Jarry, que recorreu ao ocultismo, imprimindo em sua obra, à sua maneira, a conjunção dos contrários, em *O amor absoluto*, sugere o amor incestuoso entre Cristo e a Virgem; em *Cesar Anticristo*, Nero é interpretado como santo; em Messalina, vê a grande prostituta como santa. As inversões promovidas por ele tendem a tomar cada personagem por seu contrário, um princípio da simbólica. Assim, magia e literatura estariam intimamente ligadas para Jarry:

Aplica, a seu modo, a *coincidentia oppositorum*, conforme Éliphas Lévi. Portanto, o que poderia ser tomado como excentricidade ou manifestação de loucura, as inversões de valores e símbolos, substituições de signo e significado, tem intenções precisas, fundamentadas em estudos sistemáticos (...) Na criação e encarnação de Ubu, e em tantas outras ocasiões e episódios, Jarry pôs em ação o pensamento mágico, ao identificar linguagem e realidade, querendo que o símbolo fosse ativo no plano do real. De modo assistemático e anárquico, um empreendimento assemelhado àquele do mago.

Uma figura como Jarry representa a Belle Époque. Portanto, foi um homem de seu tempo, do “grande banquete”, entre 1885 e 1918, marcado pela intensa exteriorização da vida cultural, quando, argumenta Roger Shattuck, a obra de arte passa a

ser vista, não mais como reprodução de uma norma, mas como desvio das normas, iniciando-se o primado vanguardista da experimentação. Correlatamente, o artista não é mais quem eterniza, a seu modo, o cânone, o ideal estético à maneira do classicismo, mas aquele que rompe com esse ideal, afirmando-se como diferença, como individualidade radical (WILLER, 2009, p.13).

Curiosamente, o patafísico estaria construindo uma ponte entre o simbolismo e a arte de vanguarda no século XX. Poderíamos imaginar, então, que a crença patafísica na equivalência dos contrários não significava apenas uma provocação gratuita, mas a absorção de um princípio da magia, pressupondo assim um outro tipo de conhecimento, considerado já na definição proposta por Jarry: “a patafísica é a ciência das soluções imaginárias” (JARRY, 2004, p. 39). O paideuma já aparece em um dos capítulos de *Gestas e Opiniões do Doutor Faustroll, Patafísico* (2004). Presentes na biblioteca de Faustroll Baudelaire, Maeterlink, Mallarmé, Péladan, Verlaine e Rimbaud. São um pequeno número de eleitos que não só reforçam o pertencimento de Jarry à esfera da poesia finissecular, como apontam seu interesse pelo pensamento mágico. A equivalência dos contrários é reafirmada por René Daumal, “La Patafísica y la revelación de la risa”, em que o humor, via riso patafísico, é lido como a consciência viva de uma dualidade absurda que reinventa os olhos: “en este sentido, es la única expresión humana y, cosa destacable, formulada en un lenguaje universal, expresión de la identidad de los contrarios (...)” (in JARRY, 2009, p. 212). Assim, o riso do patafísico era também a única “expressão humana do desespero”. O que tudo isso está nos mostrando? Que luzes nos trazem esse anjo rebelde patafísico sobre Dario? Certamente, a abolição da fronteira entre arte e vida. Como nos disse Leminski: “A vida de Dario é uma obra de arte” (LEMINSKI, 1978, p. 9). A religião sem igreja do autor de *Atlântida* está mais próxima das postulações patafísicas do que pode parecer.

A indiscernibilidade entre arte e vida, que insere Dario nessa rede cujo centro talvez seja a patafísica de Jarry⁵², bem como a postura dos

⁵² Paulo Leminski, além de se interessar avidamente pela figura curiosa de Dario Vellozo, interessou-se por Jarry, chegando a traduzir *O Supermacho*, para a editora Brasiliense na década de 80. No contexto de uma indiscernibilidade ente arte e vida, Leminski apontou para o fato de que Jarry deixou “a lenda de uma vida tão bizarra quanto suas produções” (LEMINSKI, 178

situacionistas, encontra na *performance* um de seus momentos mais fecundos. Ricardo Corona considera Dario Vellozo, assim como Castro Alves, precursores da *performance* no Brasil, detentores de uma “proto-

1985, p. 132). O tradutor ainda observa que a fábula das singularidades de Jarry corria de boca em boca na Paris da *belle époque*:

Pescava seu almoço no Sena. Aficionado por matemática e física, estudava heráldica horas a fio. Quando lhe pediam fogo, puxava um revólver, que Picasso depois veio a obter e guardava como uma relíquia.

Sua fotografia mais conhecida mostra-o andando de bicicleta, invenção recente, que era uma de suas paixões (...)

O verdadeiro culto que Dadá e os surrealistas lhe tributaram é mais que justificado: na rigorosa hierarquia poundiana, Jarry, supermoderno, é um “inventor”, um dos cientistas mais originais deste século, “herói fundador” de tantas singularidades que, depois de virarem moda, viraram sistema. (1985, p. 134).

Cláudio Willer (2001, s/p), no ensaio “O cosmos invertido: algumas anotações sobre poesia, ocultismo e gnose”, apresenta outras excentricidades de Jarry, agregando-o aos performáticos:

Se Baudelaire chamou a atenção por pintar seu cabelo de verde, Jarry foi além, chegando a pintar as mãos e rosto de verde. Outra vez, compareceu ao teatro com uma gravata pintada no peito da camisa. Ao empobrecer, depois de haver dilapidado sua herança, foi morar em um quarto minúsculo com um pé direito tão baixo que, nele, todos tinham que ficar agachados. Para Jarry, demonstração de que as proporções do mundo e os tamanhos eram relativos. Nunca deixava de expressar-se em um tom de voz especial, monocórdico, escandindo em um linguajar pseudo-aristocrático a fala do próprio Ubu, utilizando o plural majestático, o “nós”, em lugar do “eu”. Hoje, comportamentos como esses, e de toda uma genealogia, de Baudelaire e Nerval a Artaud, fariam com que fossem classificados como performáticos, portanto modernos. Contudo, a série de episódios, cômicos ao serem tomados isoladamente, compõem, vistos em seu conjunto, uma vida paradoxalmente alegre e trágica. Pesadamente bêbado, de um alcoolismo insaciável, tais hábitos, associados a suas privações pela falta de recursos, o debilitaram, consumindo o outrora esportista de condição atlética, aplicado ciclista e remador, além de exímio atirador. Determinaram seu final precoce aos 34 anos, morto de meningite tuberculosa (2001, s/p).

fala performática”, e nos convida a ver suas loucura com “olhos contemporâneos”:

Gostaria, aqui, de colocar a dobra pela tradição, enviesando meu pensamento justamente pelos nós do discurso conservador, aquele que se resguarda pela tradição livresca. Dois exemplos do que chamarei aqui de “proto-fala performática”, sem dúvida, foram os poetas Castro Alves (1847-1871) e Dario Vellozo (1869-1937), com suas intervenções e experiências na área da poesia falada. O então adolescente Castro Alves escrevia seus poemas pensando-os em voz alta porque os apresentava em teatros da época, na Bahia, sob imensa expectativa de um público que desejava vê-lo e admirá-lo. A sua relação com o público era a de um poeta pop adolescente que falava seus poemas. “Navio negreiro”, escrito em 1869, contém versos como “Que a brisa do Brasil beija e balança”, que se enriquece e se define melhor quando é lançado no espaço acústico. Notadamente, o verso ganha poesia com as ondulações fonético-sonoras vindas do recurso da voz do que em relação à grafia silenciosa da página. Além dessa preocupação com a fala, Castro Alves articulava recursos performáticos, uma vez que usava batom carmim nos lábios e punha camada espessa de pó de arroz para realçar um semblante pálido, de acordo com a sua personalidade romântica. Dario Vellozo, por sua vez, inventou na Curitiba do início do Século XX a Festa da Primavera (1911), antecedida com desfiles pela cidade em que as musas eram apresentadas ao público em carroças decoradas com guirlandas. Mais tarde, para isso, fundou o Templo das Musas (1918), onde, segundo Andrade Muricy, “presidia a atraentes e estranhas celebrações de arte e de pensamento” e lugar onde as musas e os participantes dos jogos vestiam trajes gregos. Como não ver nessas manifestações a arte da performance? (CORONA, 2010, p. 1).



(Figura 29)
Dario trajando vestes místicas



(Figura 30)

4.2 SEM CABEÇA

Não seria fortuito aproximar a experiência poética que está em jogo em Dario Vellozo do interesse pelo sagrado que vai mover o grupo *Acéphale*, promovido por Georges Bataille na década de 30. O grupo, animado por uma vontade de inversão da normalidade e da lei, intentou reabilitar o pensamento de Nietzsche no século XX. Um ano antes da morte de Dario Vellozo, Georges Bataille, Pierre Klossowski e André Masson lançam o primeiro número da revista *Acéphale*. Mais tarde, o grupo ganharia colaboradores como Roger Caillois, Jules Monnerot, Jean Rollin, Jean Wahl, e admiradores como Michel Foucault e Maurice Blanchot. A orientação da revista era também uma tomada de posição antifascista, às vésperas da Segunda Guerra, contra uma modernidade “civilizada”, “tecnológica”, “progressista” e “bélica”. Neste caso, tratava-se uma guerra contra outra guerra. No entanto, essa “outra” pressupõe um instrumento diferenciado, mais forte porque diz respeito ao corpo e não à máquina: trata-se de uma experiência de sacrifício, do abandono de si, da conversão do eu em outro. O *Acéphale* é um ser que abre mão de sua própria cabeça, como forma de redenção. Conjuguar o sagrado e o selvagem, Nietzsche e Dionísio, não significa unir duas coisas diferentes, mas reintegrar duas forças equivalentes que a modernidade forçou obliterar. Por isso Bataille, em “A Conjuração Sagrada” (2006), texto que inaugura o primeiro número da revista, em 1936, constata: “Somos ferozmente religiosos”. Ser ao mesmo tempo feroz e religioso significa, em certo sentido, reunir o sagrado e o selvagem, à maneira de Roger Bastide. São tomadas de posições semelhantes no que se refere à edificação de uma contra-modernidade. O texto poderia ser lido não apenas como uma apresentação da revista, mas também como uma espécie de efígie do próprio grupo:

Somos ferozmente religiosos y, en la medida en que nuestra existencia es la condena de todo lo que hoy se reconoce, una exigencia interior reclama que seamos igualmente imperiosos. Lo que emprendemos es una guerra. Es tiempo de abandonar el mundo de los civilizados y su luz. Es demasiado tarde para pretender ser razonable e instruido, pues esto condujo a una vida sin atractivos. Secretamente o no, es necesario convertirnos en otros o dejar de ser (2006, p. 22).

A revista *Acéphale* contou com cinco números que circularam entre 1936 e 1939, ou seja, é lançada um ano antes da morte de Dario e abortada um ano depois da publicação póstuma de *Atlântida*. Essa aproximação temporal, não sendo o principal fator de diálogo, nos dá algumas pistas sobre a vontade de sagrado que move o poeta brasileiro que, no contexto de nosso modernismo, se apresentava como “resto”, como “sobra”, ou mesmo como um simbolista que chegou tarde demais, já que, no século XX, seu ocultismo não “caberia” no progresso modernista. As pistas nos permitem retirar o poeta da província e lê-lo a partir de um outro regime, uma outra lógica, percorrendo um caminho mais complexo do que aquele propagado por nosso modernismo.

Os adeptos do grupo *Acéphale*, assim como os patafísicos, formavam uma espécie de seita que definiu seus próprios princípios, suas próprias *loucuras*. Essas “agremiações”, tributárias do surto de sociedades secretas que invadem a Europa no século XIX, são contemporâneas do grupo *Cenáculo* que se reunia no *Karoim subterrâneo*⁵³ da casa de Dario Vellozo, no final do século XIX. No

⁵³ A expressão é de Silveira Neto e refere-se ao porão da casa de Dario Vellozo, onde um grupo se reunia para discutir literatura, declamar versos e praticar esgrima. Em novembro de 1894, Silveira Neto, em um artigo publicado na revista *Club Coritibano*, relembra esses encontros:

Um dia abordei à sua residência (de Dario), bati palmas cerimoniosamente e, aberta a porta, apontaram-me íngreme escada por onde se ia dar a um vasto **Karoim** subterrâneo atotetado de estantes repletas de livros. Era uma grande sala afastada dos rumores sociais e propícia à misteriosa calma dos cubículos dos anacoretas. Ao centro ostentava-se altiva panóplia, representando uma das características de Dario: o acentuado gosto pela esgrima. Lá estava nosso poeta solenemente curvado sobre a cabalística página de versos. Repetiram-se as minhas visitas e eu e o Braga sagramo-nos **thoalbas do subterrâneo Karoim**. Passávamos horas inteiras manuseando livros, discutindo questões de músculos e de inteligência, estabelecendo planos de trabalho e sonhando. Ali respirávamos o ar de uma vida superior, na inteligência do espírito e do caráter (SILVEIRA NETO in PILLOTO, 1976, p. 433).

No artigo, Silveira Neto ainda observa que nesse ambiente, os amigos passavam do reino da pena para o da espada, das discussões de literatura para o exercício da esgrima. Frequentaram os encontros Augusto Stresser, Gabriel Ribeiro, Tito Vellozo (irmão de Dario), Mario Alves Monteiro Tourinho, Rocha Pombo, entre outros. Foram a partir dos encontros no *Karoim*, entre 1893 e 1894, que se formou o grupo *Cenáculo*, primeiro grupo simbolista do Brasil, que se consolidaria em 1895 com o lançamento da revista *O Cenáculo*, fundada por Dario, Silveira

entanto, o neo-pitagorismo de Dario não se caracteriza necessariamente como seita, num sentido sectarista, mesmo se interessando pelo desvendamento de mistérios e pelo estudo do ocultismo. Estaria, assim, mais próximo de uma Fraternidade, de um instituto de estudos, do que de uma seita ou de uma sociedade secreta.

Acéphale adotou como símbolo uma imagem gnóstica gravada em metal e datada do século III ou IV d.C, que representava um deus acéfalo de origem egípcia. Na imagem, que Bataille encontrou quando trabalhava no Departamento de Medalhas da Biblioteca Nacional da França, vê-se um homem (deus) nu, com os braços em forma de cruz, empunhando numa das mãos uma granada em chamas, que mais se parece um coração, e na outra um pequeno punhal. Punhal que, segundo Patrick Waldberg assemelhava-se àquele usado nas cerimônias de iniciação desenvolvidas pelo grupo⁵⁴. No peito do deus acéfalo duas

Neto, Júlio Perneta e Antônio Braga, também visitantes assíduos do “porão literário”. Os encontros do Karoim são convidativos para uma longa digressão a respeito de como se formou o simbolismo no Paraná, mas é preciso economizar. Basta lembrar que o artigo de Silveira Neto talvez seja o depoimento mais completo sobre esses encontros. Na obra *Do Retiro Saudoso*, Dario relembra as reuniões do *subterrâneo*, encontrando nelas o germe de vários acontecimentos posteriores, como o engajamento anticlerical e a luta a favor dos índios (VELLOZO, 1969, p. 334-337).

⁵⁴ Margarita Martínez no texto “Ritual de Guerra”, que serve de prólogo à publicação *Acéphale*, que reuniu em livro os cinco números da revista, observa que a comunidade *Acéphale* conservou práticas ligadas a uma dimensão esotérica e outra exotérica. A primeira diz respeito aos rituais propriamente ditos, que deram ao grupo um caráter de seita, e o segundo se refere às publicações, eventuais conferências e a fundação do Colégio de Sociologia. O Colégio era independente dos mecanismos secretos da comunidade e articulou um vínculo baseado em três pilares fortes: Bataille, Caillois e Leiris, que seguiam um cronograma de reuniões em uma livraria na rua Gay Lussac, frente a um público heterogêneo que ia de Pierre Drieu La Rochelle a Walter Benjamin:

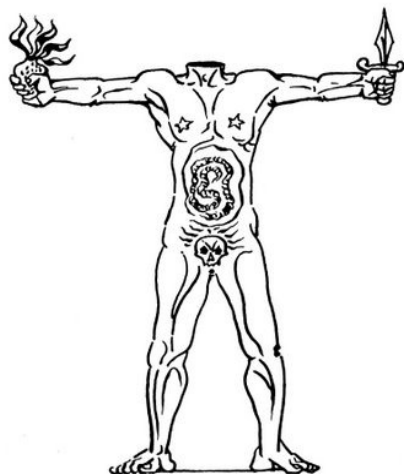
Entretanto en *Acéphale* las aguas se dividían entre quienes adherían a las prácticas grupales y quienes escribían. Caillois, por ejemplo, se negó explícitamente a las prácticas secretas. Masson y otros integrantes plantearon una entrada la escisión entre la comunidad imaginada y la comunidad sostenida. Un cuerpo doble para un organismo sin cabeza (MARTÍNEZ, 2005, p. 12).

Dessa comunidade imaginada restou um depoimento bastante curioso de Patrick Waldberg, que tomou parte da *Acéphale* e foi também sectário do Colégio de Sociologia. Em 1977, relatou sua experiência de iniciação em uma reedição fac-similar da revista. Waldberg conhecera Bataille por meio de Boris Souvarine, cujo Círculo lograra reunir algumas das figuras refratárias do Surrealismo, que haviam rompido com Breton. O depoimento de Waldberg, fantasioso ou não, revela algumas práticas associadas ao grupo: cerimônias de iniciação, rituais de aceitação, novas regras de vida, entre outras. Citamos na íntegra o depoimento resgatado por Margarida Martínez, para demonstrar a importância que os rituais

estrelas, e no lugar do sexo, uma caveira, semelhante àquela que Silveira Neto gravaria no escudo do grupo Cenáculo.

exerciam nessas seitas que, não raro, misturavam questões de ordem mística, literária e política, abolindo quaisquer fronteiras ainda existentes entre a arte e a vida:

Inmediatamente después de llegar a París, Bataille me condujo a la terraza del inmueble en donde vivía, en Rennes 72 bis. Esto ocurría al atardecer. Me orientó hacia el este, es decir, de frente a la noche, y me obligó a hacer un juramento de silencio. La iniciación a la que me comprometí a someterme debía tener lugar algunos días más tarde. A tal efecto me fue entregado un horario, así como un esquema de cierto itinerario. En la fecha indicada, día de luna nueva, me estaba indicado tomar en la estación Saint-Lazare, el tren hacia Saint-Nom-la-Bretèche. En caso de que a lo largo del viaje me cruzara con alguien conocido, convenía ignorarlo; y del mismo modo, luego de descender del tren, mientras siguiera el camino indicado a través del bosque, en caso de que ese conocido tomara el mismo camino, la consigna era mantenerse a distancia y mantener el silencio. El largo paseo silencioso por los caminos profundos bañados por el olor humedecido de los árboles nos conducía, en plena noche oscura, al pie de un roble fulminado por un rayo cuyo borde semejaba una estrella, donde pronto se reagruparon, mudas e inmóviles, una decena de sombras. Al cabo de un momento, se encendió una antorcha. Bataille, de pie junto al árbol, extrajo de un bolso un plato esmaltado sobre el que dispuso algunos trozos de azufre, que encendió. Al mismo tiempo que chisporroteaba la llama azul, se elevaba una columna de humo cuyas bocanadas sofocantes nos alcanzaban. Quien levaba la antorcha se ubicó a mi derecha, mientras que, enfrentándome, avanzaba hacia mí uno de los celebrantes. Tenía en su mano un puñal idéntico al que blandía el hombre sin cabeza, signo de *Acéphale*. Bataille me tomó la mano izquierda y levantó las mangas del traje y la camisa hasta el codo. El que tenía el puñal apoyó la punta sobre mi antebrazo y dibujó una muesca de algunos centímetros, sin que yo sintiera el menor dolor. La cicatriz todavía hoy es visible. Anudaron un pañuelo en seguida alrededor de la herida, mi camisa y mi traje volvieron a su lugar, y la antorcha fue extinguida. Transcurrió todavía un momento que me pareció largo, durante el cual, siempre en el mayor silencio, nos mantuvimos en guardia alrededor del árbol, inquietantes, inexplicables, los rostros empalidecidos por la luz azul del azufre. Luego alguien dio la señal de partida, y nos pusimos en marcha en la noche cada vez más negra, en fila india muy espaciada, no ya hacia Saint-Nom-la-Bretèche, sino esta vez en dirección de Saint-Germain-en-Laye (WALDBERG *apud* MARTÍNEZ, 2006, p. 16-17).



(Figura 31)
Acéphale



(Figura 32)
Dario com vestes iniciáticas

Mas há uma diferença significativa entre os dois grupos. Uma diferença que passa pelo próprio conceito de sagrado. Para ilustrar essa diferença, recorramos ao ensaio “Bataille e o paradoxo da soberania” (2005), de Agamben, em que o filósofo italiano relembra o episódio em que Walter Benjamin, em um de seus encontros com Pierre Klossowski, teria dito sobre o grupo *Acéphale* e mais especificamente sobre o ensaio “Noção de Despesa”: “Vous travaillez pour le facisme”. Ora, sabemos que o grupo de Bataille se posicionou veementemente contra o fascismo. Benjamin sabia disso. Como pensar, então o argumento de Benjamin?

Susana Scramim, no texto “Entre a potência e o poder: Walter Benjamin e Roger Caillois”, desenvolve a hipótese de que talvez o que Benjamin pretendesse com a advertência era chamar a nossa atenção para a sua compreensão de que há nessa prática de uma política das paixões, “um risco de que ela não nos livre desse caminho totalitário que a modernidade ocidental vem trilhando desde a sua instituição” (SCRAMIM, 2010, p. 102). A maneira como o pensamento de Nietzsche foi retomado por Bataille e por outros membros do Colégio de Sociologia talvez tenha sido o ponto de partida para Benjamin desenvolver uma outra compreensão do problema do fascismo. Quando o filósofo escreve suas teses de “Sobre o Conceito de História”, tendo em vista o fascismo, resgata também o pensamento de Nietzsche, no que se refere ao seu conceito de história. Dessa maneira, aproxima-se das ideias do Colégio de Sociologia. No entanto, Benjamin não se apresenta como “ferozmente religioso”, ou como defensor de uma guerra que visava combater uma outra, como Bataille. Pelo contrário. Desviar-se do mundo e de suas pompas, como pregavam as regras do claustro, era uma estratégia válida para os adversários do fascismo. Ou seja, para ele, as reflexões dos filósofos deveriam partir de uma reflexão semelhante aos temas que as regras do claustro impunham à meditação dos monges com o objetivo de desviá-los do mundo e de suas pompas. Walter Benjamin, um admirador dos jesuítas e das sociedades secretas, defende uma conduta regrada cuja orientação maior é o rigor para consigo mesmo, ou seja, potencializa “uma desconfiança das forças das massas e da fé obtusa no progresso e na capacidade de oposição à subordinação servil ao aparelho estatal moderno” (SCRAMIM, 2010, p. 105). Para demonstrar como a questão da potência e do poder percorre o pensamento do filósofo, de uma maneira diferente do grupo *Acéphale*, Scramim resgata um dos fragmentos de Benjamin, intitulado “Cortesía”, presente em *Rua de Mão Única*:

Quem se deixa dominar pela imagem abstrata da situação em que se encontra com seu oponente, poderá empreender apenas experiências violentas para se apoderar da vitória nesse combate. Tem todas as chances de permanecer descortês (1995, p.241).

Influenciado pelas posições jesuíticas de Baltasar Gracián, Benjamin concebe uma ética, de cunho moral, mas não idealista. O fragmento demonstra que para o filósofo o combate não é necessariamente uma experiência de violência, pois “sem as maneiras toda perfeição entraria num estágio de extrema violência” (SCRAMIM, 2010, p. 113). Talvez por isso Benjamin tenha interpretado o gesto *acéphale* como um gesto de violência que não conseguiu operar fora do próprio sistema que tentou aniquilar. Portanto, ao chamar a atenção para a necessidade do pensamento filosófico de assimilar a experiência do claustro e da cortesia, como formas de superar as experiências violentas – como é o caso do fascismo – Benjamin estaria muito mais próximo da experiência do sagrado tal como aparece no simbolismo. O gesto do nefelibata instaura uma potência em sua própria impotência. Lembremos do episódio da visita de Olavo Bilac a Curitiba⁵⁵, em 1916. Bilac visitou a cidade com o objetivo de fazer a propaganda do Serviço Militar Obrigatório, fomentando a campanha cívica desenvolvida pela Liga de Defesa Nacional. Na tarde do dia 17 de novembro, quatro dias depois de sua chegada, o poeta, recebido na entrada por Dario Vellozo, proferiu uma conferência na Escola Normal. Dario saudou o poeta, utilizando

⁵⁵ Em 1916, Olavo Bilac, empenhado na propaganda do serviço militar obrigatório, era ansiosamente esperado no Paraná. Depois de passar por Paranaguá e Morretes, Bilac se dirigiu a Curitiba. O episódio é lembrado por Saul Lupion Quadros:

Na chegada a Curitiba, a tarde estava sombria... Às 18:30 horas, o camboio entrava triunfalmente na gare da rua Rio Branco. Música, aclamações, hinos patrióticos, delírio da multidão.

No salão principal da gare, o prefeito Claudino dos Santos fez a saudação. Bilac agradeceu com um discurso que principiava assim: “Há muito tempo a vossa terra atraía a minha vista e o meu afeto. Deliciava-me o antegoço de ver e amar de perto o Paraná. Esta ansiedade largamente alimentada acaba de ter satisfação. E a realidade excedeu a expectativa, o bem conseguido ultrapassou a extensão da esperança” (2003, p. 79)

como mote principal do discurso de saudação o verso “Salve Símbolo Augusto da Paz”, do *Hino à Bandeira*. O objetivo era expor ao príncipe dos poetas brasileiros ideias eminentemente pacifistas. Dario, espécie de “príncipe mundial dos neo-pitagóricos”, confessou-se, com ênfase, “cidadão do universo e finalizou sua longa, corajosa e muito aplaudida oração, declamando, como só ele seria capaz de fazer, a ‘Missão de Purna’ (...)” (CARNEIRO *apud* QUADROS, 2003, p. 99). O fato é no mínimo curioso. Bilac visita a capital paranaense com o objetivo de fazer arregimentação militar. Dario, por sua vez, cumprimenta o poeta calorosamente, mas precede a fala de Bilac com um discurso a favor do pacifismo. E para finalizar, declama os versos de “A Missão de Purna”, poema pacifista de Bilac que apresenta o diálogo entre Buda e seu discípulo Purna. O discípulo é abençoado pelo mestre e recebe a missão de partir para pregar a toda raça humana a bem-aventurança do nirvana depois de provar que nele, um Purna, inexistia o sentimento bélico de ira e vingança. Na noite do mesmo dia, Dario Vellozo proferiria outro discurso para Olavo Bilac, agora no Centro Acadêmico de Letras.

O episódio já serve para demonstrar o engajamento pacifista de Dario. São inúmeros os poemas, artigos e conferências em que o poeta pregou não apenas a paz, como também o conforto e a cortesia. Listá-los e comentá-los aqui exigiria muitas páginas. O assunto é convidativo para uma abordagem minuciosa. Contento-me em aludir aos artigos reunidos em 1915 sob o título *Da Tribuna e da Imprensa* (in VELLOZO, 1969a). Em vários deles, Dario toma uma posição contundente em favor do pacifismo. Em “Guerra e Paz”, de 1909, convida os livres pensadores, “alquimistas do Ideal superno”, a levar os povos a colocar, “acima das paixões dos estadistas, os interesses da Humanidade, a Paz, o Trabalho, o Conforto” (1969a, p. 261). Em “Pelas Criancinhas”, de 1906, defende que fazer o bem é ativar a radiosa expansão da paz: “A humanidade futura deve ser composta de Homens, não de feras” (1969a, p. 269). Em “A maçonaria e as candidaturas”, de 1914, escrito dois anos antes da visita de Bilac, ao comentar a relação da maçonaria com o novo regime republicano, escreve um parágrafo apontando um paradoxo que poderia servir a Bilac: “Uns querem, com justiça, o suprimir da *legaçoão junto ao Vaticano*, - como incompatível com o espírito da Lei republicana; entanto, aplaudem o *serviço militar obrigatório*, esquecidos de que violam direitos iniludíveis” (1969a, p. 295)⁵⁶. A posição de Dario, nos artigos, correspondia aos ideais neo-

⁵⁶ Mas o paradoxo ronda o próprio pensamento de Dario. Não seria fortuito lembrar que em 1914, quando morava na comunidade de Nova Crótona, em Rio Negro, escreve o artigo “Tiro

pitagóricos, extraídos dos “Versos de Ouro”, de Pitágoras, que sugeriam ao homem ser “bom filho, reto irmão, terno esposo e bom pai”, convidando-o a afastar o mal em favor do bem, a paz em detrimento da guerra. Em *Ramo de Ouro*, o poeta relembria os Epoptas, que desde o remoto Egito, “se apiedaram do sofrimento dos humanos e pensaram resolver o Problema da Felicidade, despiram-se do *fútil*, cultivaram o lótus do CARINHO. O Carinho é o aroma da Fraternidade; cultivar o Carinho é cultivar os lírios da PAZ” (VELLOZO, 1969, p. 23). Assim, para Dario, Carinho, Cortesia e Amizade, seriam a resposta do Peregrino em prol da Felicidade Humana.

Se por um lado, a posição de Dario em relação ao militarismo opõe-se a Bilac, como Benjamin opõe-se ao grupo *acéphale*, por outro, não podemos deixar de considerar que uma imagem *acephálica* percorre o pensamento de Dario, via simbolismo e decadentismo. Uma imagem que ganha contornos diferentes daqueles que movem Bataille. Aqui, abrir mão da cabeça equivale a constatar uma decadência, percebendo na literatura um lugar de morte. Abrir mão da cabeça equivale também a adotar uma outra experiência poética, abandonando uma ideia de literatura como expressão de um sujeito.

4.2.1 Servindo a cabeça em uma bandeja

Susana Scramim, no texto “Poesia do presente ou a experiência do fazer-se coisa em 'As Flores do Mal', de Marcos Siscar”, observa que a poesia simbolista substitui o sujeito ensimesmado e a manipulação pura e simples dos objetos pelas correspondências misteriosas entre as coisas como “tentativa de produzir ainda literatura em tempos de pós-literatura, ou melhor, de produzir uma experiência poética no âmbito de uma poesia que perdeu o seu poder individual” (SCRAMIM, 2008a, p. 311). Fundamentando sua argumentação a partir das reflexões levantadas por Roger Caillois, em *Paris Mito Moderno*, Scramim levanta a questão de que a partir do século XIX, a literatura individual dá lugar a uma experiência coletiva fundada em simpatias pessoais e

Rio Branco” (in VELLOZO, 1969a), glorificando o destacamento Tiro Rio Branco, bem como o seu comandante, o coronel João Gualberto, que tombara na Batalha do Irani, no Contestado, dois anos antes, em um combate contra os “rebeldes fanáticos” liderados pelo monge João Maria. Nesse caso, não se tratava de um elogio ao militarismo, mas ao poder de defesa empreendido pelo Estado contra os “fanáticos” do Contestado e em defesa da população. Vale lembrar que grande parte da interpretação oficial que circulava no discurso jornalístico e militar da época era o de que o Estado, emblema da civilização, empreendia uma luta contra a barbárie dos jagunços. Dario Vellozo, republicano, pendeu desta vez para João Gualberto.

afinidades de tendências. O individual cede espaço ao coletivo, elemento caracterizador do mito. Este, por sua vez, perde seu poder moral de constrangimento, transformando-se assim em literatura. Poderíamos concordar com o fato de que a poesia simbolista foi uma tentativa de, em tempos de pós-literatura, fazer a própria poesia continuar existindo.

A despersonalização da poesia, que seria uma das características da poesia moderna, tal como Friedrich⁵⁷ observou em Baudelaire, equivaleria ao gesto do poeta que abre mão da própria ideia de literatura em prol de uma poesia que se fez coisa. Se de um lado encontramos Rimbaud desistindo da poesia para proclamar a vida poética, do outro encontramos um Jonas da Silva⁵⁸, que abre mão da própria cabeça, ao

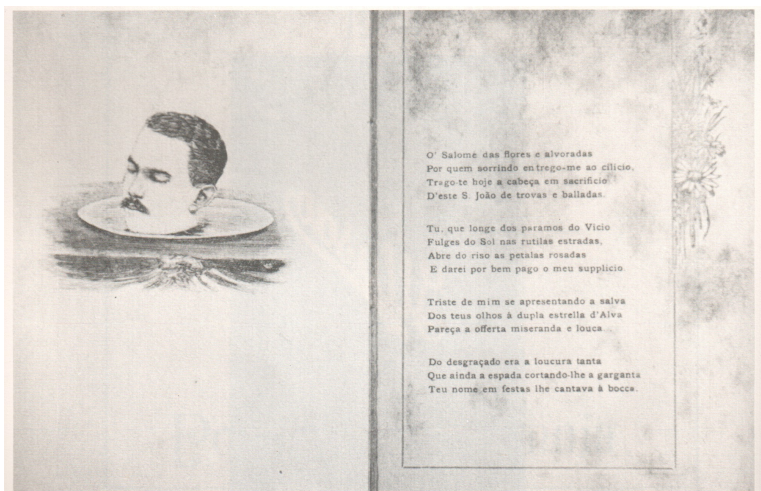
⁵⁷ Com Baudelaire inicia-se a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido de que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos. Esse é um dos fatores que aproximam a arte de Baudelaire a Edgar Allan Poe: “Fora da França, Poe foi quem separou, de modo mais resolutivo, um do outro, a lírica e o coração. Desejou como sujeito da lírica uma excitação entusiástica, mas que esta nada tivesse a ver com a paixão pessoal nem como a embriaguez do coração” (FRIEDRICH, 1978, p.37). Baudelaire diria: “A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético”. A afirmação contém já aquela despersonalização que, mais tarde, será explicada por T.S.Eliot e outros como pressuposto para a exatidão e validade do poeitar:

Com a temática concentrada de sua poesia, Baudelaire cumpre o propósito de não se entregar à embriaguês do coração. Esta pode comparecer na poesia, mas não se trata de poesia propriamente dita, e sim e mero material poético. O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua (*idem*, p. 39).

⁵⁸ Jonas da Silva (1880-1947) foi um poeta simbolista que nasceu no Piauí, morou no Amazonas e diplomou-se em Odontologia, no Rio, em 1899. Segundo informações que constam no *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (1987), de Andrade Muricy, o poeta participou do movimento baiano. Depois de diplomado, passou a residir em Manaus, onde exerceu o cargo de dentista do Instituto Benjamin Constant. Aposentado dirigia uma empresa cinematográfica. Nas palavras de Muricy, Jonas da Silva foi um poeta simbolista de transição, como Oscar Rosas. O poema sobre Salomé foi publicado em *Ulanos* (1902):

Ó Salomé das flores e Alvoradas
Por quem sorrindo entrego-me ao cílio,
Trago-te a cabeça em sacrifício
D’Este S. João de trovas e baladas.

Tu, que longe dos paramos do Vício
Fulges do Sol nas rútilas estradas,
Abre do riso as pétalas rosadas
E darei por bem pago o meu suplício.



(Figura 33)
Poema e ilustração de Jonas da Silva, sobre Salomé,
publicado em *Ulanos* (1902).

entregar a cabeça de João Batista, tal como ilustra no poema sobre Salomé, ou um Jules Laforgue que faz a própria Salomé padecer sendo “menos vítima dos acasos iletrados que por ter querido viver no artifício” (LAFORGUE, 1989, p. 104). A personagem de Jules Laforgue, ao jogar a cabeça de Iaokanann no precipício, escorrega e cai também, fazendo de Salomé uma espécie de “parábola falida”, como sugeriu Raúl Antelo (1998, p.10). A queda talvez seja uma ironia sintomática em relação à poesia finissecular que, aos olhos de Laforgue, acaba ganhando um contorno menos sério e, por vezes até ridículo, já que a *femme fatale* só consegue extrair da cabeça de João Batista “caretas inconsequentes”.

Fulvia M. L. Moretto, em *Caminhos do Decadentismo Francês* (1989), lembra que lendas bíblicas como a de Salomé, que foi chamada

Triste de mim se apresentando a salva
Dos teus olhos à dupla estrela D'Alva
Pareça a oferta miseranda e louca...

Do desgraçado era a loucura tanta
Que ainda a espada cortando-lhe a garganta
Teu nome em festas lhe cantava à bocca.

de “deusa da decadência”, percorrem os anos 80⁵⁹, e estariam ligadas a “uma forma de evasão, de recusa do mundo contemporâneo por demais problemático” (MORETTO, 1989, p. 32). A Salomé seria uma imagem decadentista, assim como foram o gosto pela natureza petrificada e fria dos bizantinos, os reflexos dourados de outono, a refinada maquiagem das coisas, o reflexo da água, o gosto pelas pedrarias e pelos metais. O gosto pela natureza petrificada pode ser relacionado à consciência da finitude das coisas:

Isto será feito através da evasão histórica para a arte e a literatura da decadência latina em todo o seu esplendor, para a arte da heráldica Bizâncio, que irão alimentar o imaginário decadentista, como se o preciosismo da escritura e da pintura pudesse salvar um mundo que morre (MORETTO, 1989, p. 33).

Raúl Antelo, em *A ficção pós-significante*, leva a leitura à diante, percebendo no conto de Laforgue uma fábula política, no sentido que lhe dá Rancière, ou seja, “a associação ambígua de astúcia e vaidade do moderno que confere à arte sua estrutura abusiva e enigmática” (ANTELO, 1998, p. 14). Antelo recorre às *Moralidades Lendárias*, lidas por ele como uma epígrafe da modernidade, para pensar na cisão constitutiva da subjetividade, em que nada mais pode permanecer estável. Tanto Salomé quanto a figura do próprio poeta, sua auto-representação, se desdobram espectralmente. Essa cisão da subjetividade, - em que o eu é colocado em parênteses -, operada por Laforgue e por outros poetas simbolistas, como Cruz e Sousa e Dario Vellozo, é responsável por produzir uma escritura autônoma, “separada da vida”. Assim, a arte do final do século XIX que se convencionou chamar de decadente monta o cenário do moderno: “como o moderno, o decadente não tem conteúdo, não tem materialidade, não tem teoria” (*idem*, p. 22). No entanto, Raúl Antelo chama a atenção para o fato de que o “decadente” é um valor que se encontra em trânsito, não se podendo aceitar a decadência como categoria estável, já que ela supõe luta e confronto. Assim, ela “desenha um campo de forças no interior do qual o decadente se inscreve, ambigualmente, como um valor residual e degradado, superficialmente vinculado ao passado, e, ao mesmo tempo, como valor emergente e desafiador, apostando no utópico” (*idem*, p.

⁵⁹ A Salomé, de Cruz e Sousa, aparece no poema *Dança do Ventre*.

22). Dessa maneira, não se trata apenas de perceber na arte decadentista o gosto pela natureza petrificada como um sintoma da finitude das coisas, como faz Fulvia Moretto, mas de perceber que esse gosto aponta não só para aquilo que está morrendo, mas também para aquilo que está nascendo ou sobrevivendo. Assim, o momento decadente deveria ser lido como aquele instante de perigo em que se produz um saber.

Dario Vellozo, em um gesto de transmutação da literatura em magia, ou ainda quando trata da poesia como nevrose, em “Alma Penitente” – questão que será discutida adiante - também parece desejar, assim como João Batista, “abrir mão de sua cabeça”. Não se trata, como nos diz Susana Scramim (2007), de abandonar a literatura, trata-se de um abandono da concepção de poesia como produtora de experiência e do conhecimento baseado num caminho seguro, na tradição. Didi-Huberman, em *Quando as imágenes toman posición* (2008), chama a atenção para o fato que o abandono da poesia, por Rimbaud, - e que aqui poderia ser estendido a outros poetas do simbolismo - se dá menos pelo sentido de revolta que por uma lógica interna de uma iluminação que se processa como uma enorme rede de imagens, “(...) é menos um assunto de expressão artística, que de um conhecimento histórico e filosófico particular” (2008, p. 294). Nesse aspecto, poderíamos pensar que o simbolismo, apesar de formular uma “crítica de sustentação”, - para usar uma terminologia de Cassiana Lacerda Carollo – articulando-se no sentido de autodefesa e da promoção do movimento e de seus autores, não teve por isso “ambições maiores de aceitação oficial ou, mais especificamente, no projeto do desenvolvimento da literatura brasileira” (1981, p. 75)⁶⁰. O que de certa forma pode ser percebido na própria

⁶⁰ Carollo ainda observa que os decadentes e simbolistas adotaram uma atitude hostil a qualquer esforço que possa vincular o trabalho artístico com ambições mundanas, “razão pela qual responderam com indiferença e menosprezo às dificuldades de acesso na Academia e aos propósitos de aceitação popular” (1981, p. 75). Esse fato nos ajuda a contrapor a perspectiva poético-crítica do movimento ao oficialismo parnasiano. Décio Pignatari, em um dos ensaios que compõe o livro *Cultura Pós-nacionalista* lembra que enquanto em sua casaca de lapela de seda roxa Bilac “proferia conferências para as cheirosas damas da sociedade carioca, o cadáver de Cruz e Sousa era desembarcado em Pedro II, de um *horse box*, um vagão destinado ao transporte de cavalos” (1998, p.77). Pignatari enxergou no simbolismo uma revolução semelhante à de 1922. Para ele, os poetas simbolistas foram nossos primeiros “modernos”: “Repelidos na capital, floresceram na província os poetas simbolistas, abrindo-se para a informação nova do exterior, e em franca oposição à hegemonia parnasiana exercida na capital” (*idem*, p. 77). É claro que o problema não se resolve de maneira tão clara assim, já que o simbolismo e o parnasianismo não constituem movimentos completamente dissociados, mas pelo menos discute a noção de modernidade. Visão semelhante é defendida por Leminski, no seu ensaio sobre Cruz e Sousa: “Os simbolistas foram os primeiros modernos. Neles, a produção de textos poéticos se resolve em problemática do signo, resolução emblemática no 194

poesia do presente, que, como veremos, também parece querer abrir mão de um projeto claro e definido. Da mesma forma, uma outra concepção de história parece se substantivar nessa poesia, uma história que não está relacionada com progresso ou evolução. Curiosamente, em grande parte das vezes, é contra uma certa noção de progresso, pregada pelo Positivismo do final do século XIX, e por uma determinada evolução, amplamente estudada pelo cientificismo da mesma época, que o simbolismo se insurge. Independente disso, apesar de muitas vezes fundamentarem suas bases teóricas contra uma noção de “razão” e “progresso”, - elementos que marcariam profundamente a mentalidade republicana no Brasil, - muitos desses poetas, leitores de Comte, foram entusiastas republicanos, engajados na consolidação de um novo sistema de governo. Independente dessa vontade de progresso, que aparece marcada nos ideais políticos desses poetas, do qual Dario Vellozo é exemplo significativo, há tanto na crítica quanto na poesia uma determinada opção pela negatividade, em que a inapreensibilidade do objeto é latente, como se houvesse um descompasso entre a poesia e a militância. Difícil, quase sempre, delimitar esses espaços, poesia e crítica, em lugares “situados”, em posições específicas, pois se depreendem da poesia determinadas concepções críticas, assim como “pulsa” poesia em boa parte da crítica produzida por esses poetas. Talvez fosse necessário assim, como nos sugere Agamben, pensar o “lugar” não como algo espacial, “mas como algo mais originário que o espaço” (2007, p. 15). Pensá-lo como negatividade. É o que intenta Vera Lins ao discutir a crítica produzida pelos simbolistas, especialmente a de Gonzaga Duque e Nestor Vítor:

Ligados ao movimento simbolista da virada do século, os dois escritores apresentam um pensamento crítico que problematiza a arte e a cultura brasileira. O ensaio é um gênero que se caracteriza por poder falar do que se furta a qualquer solução. Há uma negatividade moderna nessa crítica, exercida no ensaio, que desfaz ideias prontas e procura produzir uma nova reflexão com um direcionamento utópico ou heterotópico: criar um outro modo de pensar o país e com isso transformar na direção de algo que fica ainda não realizado, mas permanece como um princípio

próprio nome-totem do movimento, o primeiro a ter nome semiótico” (LEMINSKI, 1983, p. 54).

regulativo: um ideal de arte, um ideal de cidade (LINS, 2007, p. 24).

Vera Lins analisa o ensaio “O salão de 1905” apresentado por Gonzaga Duque no livro *Contemporâneos*. O texto é um exemplo da negatividade que se sobressai na crítica do período:

O crítico entra nos salões à procura de uma coisa rara: imaginação. Cria uma imagem para falar das imagens que vê e parece reatualizar o poema de Baudelaire, “A uma passante”. O crítico, que tem como obrigação escrever sobre o salão, ao entrar, depara com uma mulher desconhecida e misteriosa que o encanta e o instiga, o aturde é sua palavra. Buscando essa figura que desaparece e reaparece entre os quadros vai descrevendo o que vê, até que ela se vai. Isso que não encontra é personificado na desconhecida que passa e que ele vislumbra, mas não chega a conhecer. Há um ritmo no texto que alterna frases curtas, que dão a rapidez do olhar de relance, com outras longas, minuciosas na descrição. Incorpora um diálogo com um espectador que não entende nada do que vê e ironiza certas paisagens: as “marinhazinhas com barquinhos”. Quando revê a mulher, depois de falar de alguns quadros fica “desatinado, sem pensar, sem saber o que fazer”, passa para as esculturas e ataca a política das encomendas. Lembra Schubert e destaca as telas de Visconti e Roberto Mendes. O que se passa entre ele e a desconhecida alegoriza a relação do crítico com a arte – a surpresa e o aturdimento que a desconhecida lhe causa, o aproximar-se e o afastar-se e depois a fuga, a impossibilidade de alcançá-la. A crítica não desfaz o enigma da arte, o objeto lhe escapa. Para Agamben, numa reflexão recente, o crítico deve criar as condições de inacessibilidade do objeto (2007, p. 121).

Essa não-literatura, marcada pela negatividade, praticada pelos poetas do final do século XIX, pode ser co-relacionada com a literatura do presente. É o que Scramim propõe ao ler *As Flores do Mal*, de Marcos Siscar. O que estaria em jogo aqui é o aspecto sacrificial da arte, “um sacrifício que abre mão da redenção, da restauração da honra e da

desposseção como prova de amor, para, em direção oposta, afirmar a necessidade de possuir ou buscar a posseção de sua própria morte, um possuir para despossuir” (SCRAMIM, 2008, p. 316). Um caso típico de posseção paga. Mario Perniola escreve que a experiência da posseção parece ser extraordinariamente similar a do escritor, do pensador, do artista, que “se converte em nada para deixar espaço ao enigma da escritura, do pensamento, da arte” (PERNIOLA, 2006, p. 67).

A nevrose que, como vimos, parece ser o caminho negativo percorrido pelo poeta para chegar na abolição de sua própria cabeça, será não só em Dario, mas em outros poetas do século XIX, o sintoma de um grito não de independência mas de decadência.

4.3 DARIO VELLOZO E O DECADENTISMO

Andrade Muricy (1976), em seu livro de memórias, lembra que Dario Vellozo, comparado aos seus colegas de movimento, foi o poeta mais carregado de Decadentismo, para o que terá concorrido grandemente a sua completa entrega ao esoterismo. Em que medida uma poética da decadência se constitui em seus textos? Que espécie de diálogo é tecido entre o decadentismo de Vellozo com o europeu? De que maneira essas impressões podem nos ajudar a ler sua obra?

Uma breve arqueologia pode clarear a questão. Em uma carta endereçada a João Itiberê, publicada em setembro de 1898, na revista do Club Curitibano, o poeta reconstitui o caminho que o levou ao ocultismo, lembrando que em 1892, a leitura de *Urânia*, de Camilo Flammarion, deu-lhe o roteiro dessa primeira peregrinação ao infinito. No mesmo ano, travou contato com *Salambô*, de Flaubert; *Hamlet*, de Shakespeare, o *Corvo*, de Poe, e *Là Bas*, de Huysmans. Em 1893 conheceu Verlaine, Corbière, Mallarmé, Rimbaud e L'Isle Adam. Concorre para esse fato a chegada do próprio João Itiberê. Em 1896, ao entrar na Livraria Impressora, deparou-se com o *Traité Méthodique de Science Occulte*, de Papus, em que o poeta se deparou pela primeira vez com os *Versos Dourados* de Pitágoras, traduzidos por Fabre d'Olivret. O tratado levou Dario até Barlet, Guymiot, Eliphas Levi, Stanislas de Guaita, Ernesto Bosh e outros. O aroma do panteísmo o atraiu para o Oriente por meio não só das primeiras notícias que lhe chegavam da teosofia e do ocultismo, mas também pela leitura de Pierre Loti, referência constante para Dario. Aliás, o Oriente que vai “temperar” sua poesia, é também o elemento que vai se constituir como “ponte”, relacionando-a a uma série de eventos recorrentes no período, não

apenas no Brasil, mas no mundo. O que demonstra que seu interesse pelo exótico Oriente está posto em rede, ligado às Salomés, de Gustave Moureau a Gustav Klimt, passando por Laforgue, Flaubert e Oscar Wilde; às gravuras japonesas - ukiyo-e – que encantaram Degas e Whistler, às traduções de poesia chinesa de Camilo Pessanha, aos *Contos Indianos*, de Mallarmé, ao *The arabian nights*, de Richard Burton, entre outros⁶¹.

A última década do século XIX será o palco de uma mudança que terá como efeito a publicação de poemas como “Altair”, “Alma Penitente”, “Palingenésia” aqueles que materializam de madeira contundente o seu decadentismo.

Relembremos o que nos diz Raúl Antelo (1998) sobre o “decadente”, um valor que se encontra em trânsito, apostando tanto no passado, quanto no utópico. Dessa forma, a concepção de decadência⁶²,

⁶¹ Essa moda do Oriente, no século XIX, que influenciaria significativamente o decadentismo, teria várias causas. Tanto no caso de Schopenhauer, que descobriu nas tradições védicas e budistas um sistema que ele próprio inventaria depois, quanto no brilho cumulativo e aparentemente ornamental da preciosa arte de Moureau havia o propósito de descobrir uma:

(...) fonte de inspiração e conhecimento que renovasse a cultura europeia esgotada, em meados do século XIX (...). De qualquer forma, fosse por ideias de misticismo, de delicadeza, e entorpecimento dos sentidos, de cultivo de algo estranho e excêntrico, da escapatória feliz da exaustão dos modelos técnicos da arte europeia, o Oriente (a China, o Japão, a Índia, os países muçulmanos) se tornou uma fonte para o imaginário europeu da época (...) (VILA, 2006, p. 10).

Para isso corroboraram as traduções de textos árabes que a partir do século XVIII se intensificaram. Outra hipótese que poderia ser agregada à primeira é a de que as trocas comerciais trouxeram uma experiência que modificou o imaginário e, assim, a própria cultura dos europeus, e daqueles que inevitavelmente foram influenciados pela sua leitura desse imaginário, como é o caso de Dario.

⁶² É também com sentido positivo que Walter Benjamin discute a ideia de decadência no século XVII e XIX, em *Origem do Drama Barroco Alemão e Passagens*, respectivamente – chegando mesmo a defender a sua não-existência. Em um dos seus fragmentos, observou que o *pathos* de seu trabalho sobre as passagens era oriundo da conclusão de não haver épocas de decadência. Nesse fragmento ele afirma tentar ver o século XIX de maneira tão positiva quando procurou ver o século XVII no livro sobre o drama barroco (2006, p. 935). Dessa maneira, Benjamin estaria seguindo os passos de seu professor Georg Simmel, que no ensaio A Ruína, investe na decadência um sentido positivo:

Talvez o encanto das ruínas e, em geral, de toda decadência, seja esse ultrapassar de todo simplesmente negativo, de todo simplesmente conformato. A cultura rica

para o decadentismo, marca apenas o fim de um processo, para assinalar, “na iminência desse mesmo fim, o seu brilho mais intenso, ainda que repleto de esfumados e velaturas” (VILLA, 2006, p. 14). Não é outro o sentido que dá ao decadentismo Claudio Iglezias, ao afirmar que a ligação mística entre “el ocaso de la cultura y la aparición de formas artísticas inéditas caracteriza al decadentismo y la medida de sus contradicciones” (2009, p. 12), compondo uma modernidade entendida como *epifenômeno do tardio*, ou seja, como a época dos que nasceram tarde. No entanto, ainda no dizer de Iglezias, esse estado terminal é também uma prefiguração, um projeto cuja marca na vida intelectual francesa não se esgota em sua eloquente ausência na história oficial, pois deixou forte suas marcas em figuras como André Gide e Alfred Jarry, bem como no surrealismo e em Artaud, por exemplo. Assim, a clivagem moderna do decadentismo, nas palavras de Iglezias, “radica no sólo en la vigencia del enunciado kropotkiniano (destruir para crear), sino también en el empeño de leer la historia literaria a contrapelo, pensando la literatura como vínculo conflictivo atravesado de tradición y ruptura” (2009, p. 13). O personagem que melhor emblematiza essa leitura a contrapelo, procedimento benjaminiano por excelência, será Des Esseintes, o herói de *À rebours*, que ordena sua biblioteca em função de uma tradição obliterada. É a tradição da “nevrose”, a mesma nevrose que será afirmada em “Alma Penitente”.

A nevrose, ao perceber o mundo como um organismo em estado de decomposição, e ao mesmo tempo retirar um brilho desse *estado de saturação*, passará para o plano do estilo da decadência que, nas palavras de Paul Bourget (*apud IGLEZIAS*, 2009), é aquele no qual a unidade da obra se decompõe, deixando lugar à autonomia da página; a

e plural, a ilimitada capacidade de impressionar-se e a compreensão aberta a tudo, traços próprios de uma época de decadência, significam precisamente a fusão de todas as tendências contrárias. Uma justiça conciliadora liga a livre confluência de tudo que cresce nas mais divergentes e contraditórias direções à decadência daqueles seres humanos, daquelas obras humanas que, agora, só podem se render e não mais criar e manter suas formas próprias com suas próprias forças (SIMMEL, 2010).

página deixa lugar à autonomia da frase; e a autonomia da palavra. Assim, o orgânico se corrompe, fazendo aparecer o *singular*.

Os gêneros se corrompem abrindo as portas para o poema em prosa. Igrezias ainda nos diz que festejar a decadência é festejar a rotura dos laços sociais, a independência dos indivíduos em relação ao conjunto. Se a comunidade é um organismo, aqueles que encarnam a nevrose são as células que enfermam o mundo e que dele se apartam, pondo em risco “a vida da totalidade”. Paul Bourget defende que se a energia das células nasce de sua independência, os organismos que compõem o organismo total cessam de subordinar sua energia à energia total, o que por sua vez gerará uma “anarquia” que constituirá a “decadência do conjunto”. Essa decadência de uma vida comunitária será sintomática no decadentismo, ao optar por uma evasão interessada em tempos remotos, castelos medievais, jardins macabros, bem como outros *topos* da literatura finissecular.

Enquanto uma literatura nacionalista está pensando a nação como uma totalidade organizada, o anarquismo decadente, penderá para a dissolução de um conjunto, constituindo uma “opción por el individuo frente a la organización de los poderes institucionales y su intervención em las formas de la vida” (2009, p.16). Talvez por isso a única forma de nação imaginada por Dario, em *Atlântida*, tenha sido aquela que migra para o plano cósmico e místico. Não é à toa que Igrezias tenha considerado o discurso anarquista⁶³ – aquele que quer fazer tremer o

⁶³ Dario foi um entusiasta do Anarquismo, Alfred Jarry também, mais um elo que aproxima ambos nessa cadeia de um cenário decadentista. Cassiana Lacerda Carollo (1996) lembra que, em março de 1901, Dario promoveu um meeting anti-clerical, principalmente contra os jesuítas, juntamente com o italiano anarquista Ernesto Pacini, que foi um dos moradores da Colônia Santa Cecília, a primeira comunidade anarquista do Brasil, localizada perto de Palmeira, no interior do Paraná. Em 23 de outubro de 1909, depois de dez dias do assassinato do anarquista catalão Francisco Ferrer, idealizador da Escola Moderna – baseada em preceitos laicos, anti-estatais e anticapitalistas - Dario escreve o primeiro de uma série de artigos protestando contra o assassinato, e encerrando o texto da seguinte maneira: “Homens sobre o corpo de FRANCISCO FERRER brilhe a consciência livre. Seja o herói da *Escola Moderna* a última vítima do *infame*” (1969a, p. 289). Sobre a aproximação com o anarquismo, cumpre lembrar da amizade de Dario com a austríaca Ida Hoffmann, uma feminista, anarquista e professora de piano. No Brasil, Ida Hoffmann se estabeleceu na região de Palmital, próximo de Joinville. O local, ao lado do Saí, foi colonizado por anarquistas franceses que tentaram levar adiante o projeto do Falanstério do Saí, primeira tentativa de se formar uma comunidade totalmente anarquista no Brasil. Dario conheceu Ida juntamente com Albert Raymond Costet, o Conde de Mascheville, vulgo Cedaoir, um francês oculista interessado em Cabala, Rosa Cruz, Maçonaria e Orientalismo, e considerado o pai do Martinismo no Brasil. Cedaoir, que também era violinista, morou durante alguns anos em Buenos Aires e chegou ao Brasil em 1923, com o objetivo de reavivar juntamente com Ida Hoffmann o Martinismo no Brasil. Na foto, Dario ao lado de Ida Hoffmann e Cedaoir.

burguês - como um dos poucos capazes de enfrentar a ofensiva biopolítica que se organiza a partir de noções como nação, raça e gênero. O que está em jogo aqui é uma vontade, uma intervenção e uma mistificação. A mistificação se traduzirá no interesse pela hipnose, pelo espiritismo, pela magia, pela alquimia. Alquimia essa que tentou “dar forma ao novo na decomposição do velho”.

“Alma Penitente”, escrito entre 1894 e 1895, é um poema que canta duas almas irmãs. As duas personagens, Ele e Ela, se ramificam em outros seres. Ele é também Valmiki, Jô, Homero, Jesus, Ahasverus, Hamleto e Jocelyn. Ela é Sita, Madalena, Raquel, Ofélia e Laurence. Para compor o estranho poema, Dario parte do princípio de que o amor, sendo mais forte que a vida, é a própria morte. Ideia que se reproduz de maneira contundente no canto V, sobre Ahasverus, um carpinteiro judeu que, estando em sua tenda de trabalho, deparou-se com Cristo em sua porta sendo açoitado em direção ao Calvário. Ahasverus, chegando perto de Jesus, ao invés de ampará-lo, vociferou colério contra ele: “Vai andando! Vai andando!”. Cristo olhou para ele mansamente e respondeu: “Eu vou, mas tu ficarás até a minha volta!”. A partir de então e até hoje, segundo a lenda, Ahasverus, erra pelo mundo, sem caminho certo, condenado a não morrer até a volta do Salvador.

A vida para Ahasverus, o judeu errante, é a própria condenação de morte. Ahasverus é a obra que está condenada a não morrer. É o poeta Dario que vive a morte e o livro que passeia por “esqueletos de ascetas”, “omoplatas de reis e mendigos”, “crânios de esposas maceradas”, “crânios de mães”, “crânios de filhas” que fazem escorrer lágrimas, filtradas, “nos cinerários das mancenilhas”. Ahasverus é o



(Fig. 34)

acervo MIS (Museu da Imagem e do Som do Paraná)

cadáver adiado que procria, para usar uma expressão de Fernando Pessoa; é o morto ambulante que insiste em aparecer no poema, cantando o próprio suplício e implorando a morte derradeira: “Deixa que eu morra, piedoso Cristo! / Deixa que eu volva à sombra do Nirvana / As mágoas todas que já tenho visto / de há muito excedem da tortura humana” (VELLOZO, 1969b, p. 48).

A angústia de Ahasverus é também a de Ayr, cujo *pathos* revive todas as dores do mundo. O que leva a Alma de Poeta questionar a ânsia de Ayr por tal angústia, associando o poema a um esquite: “Por que te vais para a Ilusão Suprema / Ciliciando como um penitente / Por que encerrar no esquite de um poema / o círio azul de uma paixão latente?” (*idem*, p. 48). Ahasverus, das origens do calendário, aponta o dedo para Leminski, que quase cem anos depois, no estudo sobre Cruz e Sousa, revive o paradoxo dos produtos culturais, superiores frutos do trabalho humano: “Eles sobrevivem ao autor. São uma vingança da vida contra a morte. Por outro lado, só podem fazer isso porque são morte: suspensão do fluxo do tempo, pompas fúnebres do Egito (LEMINSKI, 1983, p. 73). Ao se referir a Homero, Ayr aponta para essa sobrevivência como um sarcasmo do destino: “Mata o poeta, e imortaliza a obra”.

Morte e vida, tornando-se elementos indiscerníveis, fazem referência à vasta literatura decadente produzida na época, o que demonstra que o poeta produzia tal pensamento paralelamente ao decadentismo europeu, caracterizando-se como um de nossos primeiros poetas ocultistas, senão o primeiro. Aliás, quando escreveu “Alma Penitente”, o poeta estava consciente das crises políticas que o país atravessava logo depois da Proclamação da República, bem como do sentimento de decadência que movia a poesia do final do século. Em nota que acompanha o poema, o poeta relembra que o texto, começado em 1894, sob o reflexo da angústia que acompanhou a “revolução terrível que alanceara o coração do brasileiro”, teria fatalmente o tom desesperado e aflitivo da alma dos que “pelejaram e dos que sofreram – neste fim de século de histerismo e nevrose” (VELLOZO, 1969b, p. 59-60).

Como os simbolistas, o poeta afirma a realidade como algo amargo, restando-lhe, porém, o sonho, a nevrose: “Mais vale sonhar... Sonhar!... E morrer, como Hamleto, em a piedosa inconsciência de uma nevrose lúcida” (1969, p. 22). A nevrose lúcida, que equivale àquela embriaguez provida de lucidez presente nas elucubrações e alucinações dos poetas decadentes, é o eixo sobre o qual se move o corpo de “Alma Penitente”, que tem como epígrafe citações de *Jocelyn*, de Lamartine, *Science Occulte*, de Papus e *L'Initiation*, de Auguste Strindberg, o que

demonstra que as ideias oriundas do ocultismo, que lhe chegaram no início da década, já haviam por ele sido bem assimiladas.

O texto está estruturado em sete cantos, um prelúdio e um duo final. Preludia com a aparição da personagem Alyr, um ser angustiado que procura consolo na fala de uma Alma de Poeta, personagem que conduz Alyr pelos séculos, atravessando a história do amor, tal como foi cantado e sofrido ao longo da história da humanidade. Em cada cena do poema, Dario, à maneira dos dramaturgos, insere rubricas que vão situando o espaço, por vezes o tempo, bem como a disposição das personagens no cenário em que estão inseridas. O recurso, comum em outros poemas de Dario, contribui para uma postura narrativa, mesmo quando não define situações específicas, rarefazendo o horizonte dos acontecimentos. Em geral, essas rubricas parecem funcionar como um deslocamento em relação à poesia romântica ou parnasiana, dispondo o poema como uma espécie de teatro decadentista, o que não era comum mesmo na poesia simbolista. No primeiro fragmento do prelúdio encontramos, em negrito, a rubrica: “Outono. ALYR saudoso e merencório, monologando ante a necrópole do Ocaso. Nimbos flutuam no Azul... Hora do ANGELUS... As estrelas vão surgir para o MISTÉRIO da Saudade” (VELLOZO, 1969b, p. 23). Temos, então, na sequência, três estrofes que desenhavam o ambiente em que se encontra Alyr. Percebe-se já nos primeiros doze versos que “Alma Penitente” está composto de abundantes metáforas, prosopopeias, aliterações e assonâncias, aproximando-se da dicção simbolista. Imagens como a de “nuvens no Ocaso em fogo”, “iluminura de formoso dia”, “ancenúbios da tarde”, “o Sol, morrendo, merencório e louro”, “vasto céu tão ermo”, “luz sidérea dos planetas”, demonstram o quanto o campo semântico relacionado ao universo celeste está presente no texto, reforçando o gesto nefelibata.

Alyr se encontra meditando em um fim de tarde, na hora do *Angelus*, momento que a igreja católica dedica às orações que relembram a visita do Anjo à Virgem Maria e o anúncio da Encarnação do Verbo de Deus. No momento exato em que o sol vai morrendo e “lentejoula o sombrio sambenito”, o céu vai destilando uma fatal nevrose que se intensificará durante o poema. Na primeira estrofe a fatal nevrose contrasta com a iluminura de um formoso dia, ideia de contraste que é comum em Dario⁶⁴. O espectro das angústias de Alyr, que poderia

⁶⁴ É comum nos poemas de Dario o lamento pela perda de um estado puro, harmônico e pacífico. Daí sua obsessão pelo reencontro com um mundo perdido, seja ele a Atlântida ou a Grécia Antiga, lugares que se constituem como refúgio contra a decadência do mundo atual.

ser lido aqui como sintoma do *spleen* recorrente em escritores do período, leva-o a interrogar a causa do degredo e desterro do poeta: “– Poeta, quem te fez proscrito? / Quem te cavou no peito essa equimose / Larga e profunda?... Ai! Coração enfermo! /... E vens beber uma fatal nevrose / Fitando o céu... o vasto céu tão ermo”. Novamente, deparamo-nos com um contraste entre o conflito íntimo do poeta - marcado, manchado, portador de uma equimose -, e o céu, indiferente às angústias de Ayr. Segue-se ao questionamento, a definição da figura do poeta, conduzida por Liras no Azul. Trata-se de um fragmento importante porque define bem quem é o poeta, para Dario. Naturalmente, a definição está bastante próxima daquelas formuladas por decadentes e simbolistas. Vejamos alguns exemplos: “Os poetas são místicos videntes / enamorados da beleza humana”. Nota-se que quem fala aqui é também Rimbaud.

Em *Carta dita do vidente* (2002), escrita em 1871, e endereçada a Georges Izambard, seu professor, Rimbaud defende a necessidade do poeta ser vidente, de se “fazer” vidente por meio de um longo, imenso e refletido “desregramento de todos os sentidos”. Todas as formas de amor, sofrimento e loucura, deveriam ser procuradas no próprio poeta. Fazer-se vidente, para Rimbaud, seria uma tortura na qual ele precisa de toda a fé, de toda força sobre-humana. Vidente, o poeta torna-se o grande doente - portador de uma equimose, diria Dario – o grande criminoso, o grande maldito, mas também o supremo Sábio. Por quê? Rimbaud responde:

Porque ele cultivou a sua alma, já rica, mais do que nenhum! Ele chega ao desconhecido, e quando, enlouquecido, ele acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as viu! Que ele morra no seu salto pelas coisas incríveis e inomináveis: chegarão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro se curvou (RIMBAUD, 2002, p. 80).

É na famosa carta que Rimbaud define o princípio de que o “eu” é um outro, procedimento de despersonalização que seria característico

Paradoxalmente, no final do século XIX, o poeta vive e aceita essa decadência, esse mundo de escuridão, apesar de lamentá-la. Trata-se aqui da primeira fase da literatura de Dario, aquela tocada pela leitura dos poetas malditos e ocultistas. Mais tarde o poeta substituirá as imagens de decadência pelas da pureza e harmonia, presentes nos ideais pitagóricos.

da poesia moderna. Quando escreve “Alma Penitente”, Dario já conhecia Rimbaud. O ser oposto ao do vidente é lembrado por Dario na mesma estrofe, e não seria um disparate associá-lo àquele que não possui a visão mágica das coisas. O vidente “anquilosando o filtro das serpentes”, imobiliza também a “negra caravana dos malditos Cains, soturnos e dementes”, ou seja, o burguês. No mesmo poema, a “heráldica opulência da elegância”, que acompanha o vidente, é responsável por ferir os “arrabis da alma ignorância e o tam tam picaresco dos palhaços”. Novamente, poderíamos pensar aqui no burguês, inimigo que será revelado por Dario, de maneira mais explícita, no já citado artigo “Da obra de arte – burguesismo e Aristia” (in CAROLLO, 1980, p.40), publicado dois anos depois de “Alma Penitente”.

Dario compara também o poeta com mariposas e borboletas, pois, como elas, é atraído para a rubra chama que o coração dos místicos inflama. As mariposas, de hábitos noturnos, figurativizam o poeta noctâmbulo, interessado nos astros da noite e das sepulturas. “Alma Penitente” inicia-se no crepúsculo poente, no lusco-fusco do fim de tarde e mergulha na escuridão da noite. Passada a hora do *Ângelus*, a Alma de Poeta do Amor desce do Acaso e se dirige a Aylr, confessando-lhe a extinção da luz do amor que gerou-lhe um “beijo ardente e lúbrico e fatal dos lábios de Satã”. A amor perdido faz o poeta passear por tempos distintos, procurando reviver um estado que se lhe apresenta agora como um “beijo fatal de Satã”, uma nevrose. Vejamos rapidamente como se dá esse percurso.

Valmiki, que inaugura o primeiro canto do poema, cantando as emoções do primeiro amor, foi o lendário sábio hindu a quem consideram o autor do *Ramayana*, poema épico com mais de vinte mil versos e dividido em sete cantos, que conta a história do príncipe Rama de Ayodhya. A origem do poema épico está situada entre 500 AC e 100 AC. Sabe-se que o monge Valmiki pertencia a uma casta inferior e que antes de se tornar o Adi-Kavi (poeta principal), chamava-se Vailya. Comenta-se que seu mestre foi Narada Muni, a quem perguntou certa vez se existia neste mundo um homem perfeito. Narada teria respondido que esse homem existia e era um príncipe da linha de Ikshvaku chamado Rama.

Valmiki exerceu atração no escritor Jorge Luis Borges, a ponto deste, no texto “Magias parciales del *Quijote*”, de *Otras Inquisiciones* (1996), perceber no poema um procedimento que apareceria em escritores como Cervantes e Shakespeare. Cervantes apesar de aceitar a antinomia entre o real e o poético, usa em seu *Quixote* um procedimento

semelhante ao de Valmiki em Ramayana. Trata-se da fusão entre o objetivo e o subjetivo, do mundo do leitor e do mundo do livro. Cervantes, em determinado momento de Quixote é lido pelos próprios personagens. Na parte final do poema de Valmiki, os filhos de Rama, que não sabem quem é seu pai, buscam amparo em uma selva, onde um asceta os ensina a ler. Estranhamente, o professor é Valmiki e o livro que estudam é o Ramayana. Borges lembra também que em um determinado momento Rama ordena um sacrifício de cavalos. Valmiki e seus alunos são convidados para a festa. Estes, acompanhados de um alaúde, cantam o Ramayana. Rama ouve sua própria história, reconhece seus filhos e recompensa o poeta. Não seria descabido imaginar a Alma de Poeta como sendo o próprio Dario, o amigo identificado por Ayr que é seu guia, espécie de Virgílio místico, a palmilhar a senda de “Alma Penitente” ao longo dos séculos. O poeta carioca-curitibano estaria usando, assim, o mesmo procedimento de Cervantes e Valmiki, ou seja, o jogo de estranhas ambiguidades, como se referiu Jorge Luis Borges. Tal procedimento se constitui na reiteração da figura do mago nos poemas de Dario como o guia que conduz as personagens. No poema “Altair”, é o mago astrônomo que instrui o neófito. No poema *Atlântida*, o mago Aztlan conduz Runá e Sumakê até o Brasil. Em outras palavras, é Dario conduzindo os seus seguidores curitibanos até o Templo das Musas.

No *Ramayana*, Rama é descrito como o ser humano ideal que, em seu eremitério, guiou homens e mulheres, dando abrigo a Sita, sua futura esposa, após ter sido banida de Ayodhya. Em “Alma Penitente”, a recordação do amor de Rama por Sita é mais forte que a injúria do mundo e o horror da nevrose: “Que importa o insulto de uma lousa! - / Que importa, - ó nívea mariposa, - / De uma nevrose a garra adunca? / ó minha esposa, ó minha esposa / o meu amor não finda nunca” (VELLOZO, 1969b, p. 31).

Na sequência, encontramos o canto de Jó, louvando o Espírito que resiste ao “rubro assalto da Luxúria”. A fala do personagem bíblico, no poema, à maneira dos outros cantos, faz contrastar a todo momento o estado ideal – neste caso o plano espiritual, entendido como maravilhosamente angelical – ao estado vil da carne, terreno, vítima de decadência e decomposição:

Ó Carne, Ó Podridão, Ó Forma impura,
Vil repasto de Vermes,
Vai descer à discreta sepultura
Onde apodrecem lácteas epidermes

De flavas meretrizes
De carnes capitosas e polpudas,
E escorre sânie infecta que transuda
De equimoses senis, de cicatrizes (VELLOZO,
1969b, p.33).

A equimose que já observamos ser no poema a marca, a mancha gravada no corpo do vidente, é também responsável por fazer do poeta o grande *Assinalado*, aquele que “povoa o mundo Despovoado”, tal como cantou Cruz e Sousa (1988, p. 48). Para o poeta do Desterro, ainda no mesmo poema, toda a audácia dos nervos (nevrose) justifica os “espasmos imortais de louco”, que emanam do *Assinalado*. No entanto, no terceiro canto, aquele dedicado a Homero, Alyr, em dodecassílabos, observa a imunidade do poeta da Odisseia contra a equimose: “Dorme, descansa, Homero! O dardo fraticida / não te abrirá no peito uma larga equimose”.

No quarto canto, Cristo é definido como um mártir da ventura. Se o poema de Dario é sobre a luta entre o amor e a nevrose, Jesus, aquele que pregou o verdadeiro amor, não poderia ser refutado. No panteísmo de Dario, o pensamento cristão ocupa um lugar considerável. No entanto, estamos aqui diante de um Cristo diferente daquele apresentado pelo catolicismo. O poeta, livre-pensador anti-clerical, aproximaria o mestre dos ideais pitagóricos, chegando a intitular seu último livro de *Jesus Pitagórico*, texto que retrata o diálogo imaginário entre o Jesus e Apolônio de Tyana (Dario). Este Jesus, humano e anacoreta da Suprema Dor, que “seguiu sozinho o trâmite da vida”, é o mesmo Jesus que Leminski procurou encontrar na biografia que escreveu, nos anos 80. O poeta curitibano o biografou tendo em vista vários propósitos. Entre os principais, ler o signo-Jesus como o de um subversor da ordem vigente, lê-lo também como um poeta, apresentando uma semelhança “o mais humana possível desse Jesus, em torno de quem tantas lendas se acumularam, floresta de mitos que impede de ver a árvore” (LEMINSKI, 1984, p. 7). Não é outro o Jesus de Dario, interpretado por ele como o místico que “desprezara os triclínios dos prazeres”. Vê-se que é um Cristo diferente daquele retratado por Alfred Jarry (1992), em *Amor Absoluto*, que demonstra uma relação incestuosa entre Emanuel Deus (uma espécie de Jesus) e sua mãe, mulher do carpinteiro Joseb⁶⁵.

⁶⁵ Carlito Azevedo, que traduziu para o português *Amor Absoluto* observa que o livro é “um dos mais extraordinários resultados estéticos obtidos com a mescla, tão ao gosto moderno, dos registros míticos e auto-biográfico” (1992, s/p). A narrativa do livro, que eleva ao máximo a

Em uma das passagens do livro, Emanuel é beijado pela mãe: “Como um inadiável passo em falso rumo à – poça, ela o beija na boca com toda a boca” (JARRY, 1992, p. 48).

Em “Alma Penitente”, Cristo é vítima, não necessariamente do desejo, como em *O Amor Absoluto*, mas de uma terra onde só “medra urze daninha”, “lúgubre savana”. No entanto, há também um beijo. Maria dá lugar a outra Maria, a Madalena. Cristo, mesmo tombado pelo destino, foi salvo pelo beijo de Madalena, pelo amor por Madalena. Não esqueçamos que “Alma Penitente” é um poema também sobre o amor absoluto:

Quem salvara o rabino?
Quem lhe arrancara os cravos do suplício?
Tombou vencido por fatal destino,
A alma cingida por cruel cilício.
Apenas a paixão de Madalena
Salmodiou-lhe um beijo derradeiro;
Amor de lírio e de açucena,
Cantando a estrofe do perdão primeiro
(VELLOZO, 1969b, p. 41).

Novamente, estamos diante de uma justaposição entre a morte e a vida. Jesus não morre, como Ahasverus. Aqui, é a vida que alimenta a morte, o corpo que ressuscita difere da morte que conduz a vida do judeu-ambulante em que se transformou Ahasverus. No entanto, a vitória da vida sobre a morte, em Cristo, não abole a nevrose. Ao lado da conjunção entre morte e vida, a convivência não pacífica entre a apoteose e a nevrose: “Hoje, o martírio do Calvário / É sepiterna apoteose; / e a Cruz aponta o itinerário, / sempre longínquo e sempre vário, / de uma nevrose”. Ou seja, a Cruz que transforma o martírio em

potência da imaginação - sendo a precursora do Surrealismo -, é saudada por Patrick Besnier (*apud* AZEVEDO, 1992, s/p):

O Amor Absoluto se funda inteiramente numa descida ao mais profundo passado, na descoberta de temas da primeira infância, todos tocados, reanimados, graças à sugestão e à hipnose: repercussão em Jarry, das técnicas praticadas por Charcot e Janet. Aqui a ciência autoriza a imaginação, liberta-a das proibições, torna confeçável, dizível, um discurso sobre o incesto que não poderia ser expresso senão por vias constrangedoras, ou então deveria ser recalcado. A ciência permite a representação do desejo.

apoteose, é também o signo de uma nevrose. Basta lembrar lembrar que cruz, caveira e pena são os três símbolos que formam o escudo do grupo *Cenáculo*, liderado por Dario, a partir de 1892.

Finalizam “Alma Penitente” os cantos dedicados a Hamleto e Jocelyn. Em ambos, o amor se transforma em morte. No primeiro, Ofélia é a alma de criança, “harmoniosa como o som de uma lira”, que se transforma no cadáver, cuja face parece dormir na sepultura, “emoldurada numa tela antiga”. Ofélia é a imagem, o espectro de uma virgem morta que carrega os sonhos do amado: “Hamleto! Um peregrino da Loucura: um torturado, um flagelado, um morto”. Jocelyn enterra a sua amada, consagrando no altar o seu tormento. O personagem de Lamartine, depois de renunciar a herança de seu pai, em favor de sua irmã, decide se tornar padre. Refugia-se em uma caverna e acolhe o filho de um bandido ferido mortalmente. Com o tempo descobre que a criança é uma menina. A amizade se transforma em um amor puro, mas Jocelyn renuncia Laurence em favor do sacerdócio. A morte de sua mãe o levou de volta a sua terra natal. Lá, ele reencontra Laurence, acidentalmente machucada. Um dia é chamado a dar a absolvição a uma viajante que está morrendo, que nada mais é que a sua amada. Jocelyn a enterra. Essa é a cena recuperada por Dario, o momento em que o sacerdote rememora o casto amor e sepulta a amada: “A Morte abriu-me as campas de granito: / Deixei na tumba o corpo inerte e frio, / E vim beijar, às plantas do Infinito, / A fímbria azul de um tálamo vazio” (VELLOZO, 1969b, p. 57).

Em todos os cantos, é recorrente a ideia da nevrose como decadência da alma, e a equimose como decadência do corpo. Em ambos, a morte se encarrega de separar os amantes, cabendo a Aylr, o espectador da “dor do mundo”, esperar que o mundo espiritual reúna as almas irmãs, de afinidades eletivas, tema recorrente no gnosticismo.

“Alma Penitente” possui um estrutura métrica e rítmica que varia ao longo do poema, fazendo predominar os versos octassílabos e dodecassílabos. A estranheza vocabular, uma das características da poética de Dario, aparece em expressões como “tintinambulando”, “lira nemorosa”, “zimbório de safira”, “cainçalha dos pecados”, “violeta da mendicidade”, “fotosfera”, “perispírito”, “histriões anababados”, “simum da consciência”, “fibusteiros da inocência”, “muezim da aurora”, entre outras. Trata-se não necessariamente de um preciosismo forçado, mas de um exotismo que lhe chega por meio não apenas das leituras simbolistas, românticas e parnasinas, mas também da literatura espírita e ocultista.

O estranhamento materializado pelo poeta faz de “Alma Penitente” um corpo informe, por vezes abjeto, difícil de ser classificado, definido, e avaliado com instrumentos tradicionais de leitura. O simbolismo de Dario escapa a interpretações superficiais já que tal poética se define a partir de um gnosticismo, que mistura várias tendências místicas e literárias, difíceis de serem sintetizadas.

O Duo Final, já prefigurando as imagens pacíficas da produção posterior, é um canto de esperança contra a nevrose. Diz a Alma de Poeta a Alyr que se a terra é sempre um degredo para a alma dos poetas, o céu conserva o segredo de suas “penas secretas”. Aos poucos, a melancolia de Alyr vai sendo substituída por uma esperança bendita e regeneradora. O poema encerra com a revelação de um mistério, a identidade da Alma de Poeta. No entanto, essa revelação é velada ao leitor. Sabemos apenas que a personagem misteriosa, ao se revelar convidando-o a olhá-la, escuta do jovem bardo a seguinte palavra: “Amigo!”. E pede, então, que sua identidade não seja jamais revelada.

O decadentismo de Dario também se solidifica em um poema como “Altair”.

Em uma carta dirigia a Emiliano Perneta – citada no primeiro capítulo deste trabalho -, Gonzaga Duque fez referência aos dois poemas de Dario:

Li com amor essas páginas d’Alta Espiritualidade de Althair vou ler com o mesmo carinho Alma Penitente. Há muito que estimo e admiro Dario Velloso a quem me farás o favor de agradecer a oferta desses preciosos livros. Brevemente escrever-lhe-ei, porque, sobre ser uma delicadeza, é uma gratidão. Althair deu-me uma deleituosa emoção, só comparável à de algumas páginas de Papus, no Tratado da Sciencia Occulta, ou de Gibois na Luz Astral (GONZAGA DUQUE in CAROLLO, 1975, p. 256).

Mais tarde, Gonzaga Duque escreveria para Dario. Quanto às impressões do crítico sobre “Alma Penitente” e “Altair” transcrevemos a seguir parte da carta publicada na revista Club Coritibano, em janeiro de 1899:

Não posso dizer no corrente de uma carta que pretende cumprir deveres aproveitando o tempo, quanto bem, quanto conforto trouxeram ao meo

espírito os teos dous ultimos livros – Althair e Alma Penitente.

(...) Sou dos que, talvez por irreflexão servida por uma boa dose de ignorância, se entusiasмам facilmente pelas inovações, embora não procure praticá-las o que é um *symthoma* de timidez, senão de mediocridade. Mas através da noite confusa do meo espírito, sinto palpar a confiança de que será esta, não pelos processos actuaes que julgo delineamento ou esboço de uma forma a corporizar-se nos nevoeiros da intuição a Arte do Futuro.

Dos estudos de Papus Baradne e Louvs dos rebuscamentos a experimentação de W. Grookes e Berthelot das constatações de rochas e Gibier, dos livros do Santo Eliphas Levy e dos seus discípulos, vae surgir a Arte de Amanhan, grandiosa e serena como Sphinges, misteriosa e potente como as Pyramides. (...) (DUQUE in CAROLLO, 1975, p. 256).

A carta é significativa, pois demonstra a forte impressão que os poemas causaram no crítico. Gonzaga Duque aposta em uma arte do futuro, uma arte que, para ele, nasceria do rebuscamento, do mistério, contido, por exemplo, no ocultismo de Papus. Assim como a pintura, o poema não deveria estar apenas a serviço da retina, mas também do pensamento. A sedução, neste caso, se deu pelo obscuro e enigmático em “Altair” e “Alma Penitente”, que apresentavam uma visão cósmica que subvertia as ilusões otimistas e progressistas do final do século XIX. Se de um lado o moderno era representado por um sonho que a República poderia concretizar, calcada no objetivo, no científico e no positivo, de outro, Gonzaga Duque bem percebeu o inconsciente, o instintivo e o subterrâneo: “O otimismo dos fundadores da ordem republicana e burguesa contrasta com o desespero dos que enxergando o abismo, se tornam céticos e melancólicos” (LINS, 1991, p. 81). É nesse sentido que Vera Lins pensa em Gonzaga Duque como franco-atirador de uma outra modernidade. Acuados do espaço público, é a partir de uma outra comunidade que Gonzaga Duque e seus pares serão modernistas, “reconstruindo a esperança a partir da angústia e do desespero” (*idem*, p. 97). Essa percepção, encurralada em uma crise espiritual, gerou formas de expressão incompreendidas e recalçadas que, segundo Vera Lins, originavam uma tradição submersa na literatura

brasileira, uma tradição que colocava o pensamento e a imaginação em primeiro plano:

Como neo-românticos, os simbolistas colocam a arte a serviço do pensamento; contra os retinianos impressionistas e triviais naturalistas, afirmam o direito do sonho e da poesia, da ficção. Desde uma precisão quase fotográfica dos pré-rafaelitas até quase os limites da abstração. Arte é pensamento e a crítica, como pensamento sobre o pensamento, é um pensamento objetivamente produtivo e totalmente lúcido. Se o pensamento produz, não é cálculo, mas imaginação, e a crítica é criação. Como no ensaio, busca-se a forma, a linguagem, lugar onde o pensamento cria sua própria matéria (*idem*, p. 15).

Estamos diante de um outro tipo de subjetividade. Dario Vellozo, assim como Gonzaga Duque, parece buscar uma subjetividade mais complexa, que “recoloca o mistério, a sinuosidade, a espiritualidade e a imaginação, num mundo que se quer cada vez mais guiado pelo utilitarismo e a imediaticidade (*idem*, p. 34).

Em Dario, a imaginação voltou-se ao Ocultismo⁶⁶, índice de um decadentismo proposto em “Altair”, mas também em outros poemas como “Palingenésia”.

“Palingenésia” é um poema de Dario que sintetiza as concepções que nortearam a sua produção. O texto datado de 1901, e agregado ao livro *Cinerário* (1929), trata, como o próprio nome sugere, da metempsicose como condição para o aprimoramento do ser. Na acepção do dicionário, palingenésia que dizer regresso à vida depois da morte aparente ou real, renascimento por iniciação ou transmigração. Na mística, a iniciação é uma ocasião cerimonial em que o conhecimento a ser transmitido é inserido num “drama ritualístico” a ser vivenciado pelo iniciante. Tem como função induzir um estado mental particular em que o candidato é elevado a um plano emocional no qual uma experiência mais profunda se torna possível. A nossa hipótese é que Dario não apenas figurativiza o drama da iniciação - ou seja, a morte iniciática, prefigurando, dessa maneira, o próprio tema da reencarnação, que é

⁶⁶ Claudio Willer considerou Dario Vellozo o mais ocultista dentre nossos simbolistas, percebendo que em várias passagens, sua poesia é uma expressão direta da doutrina (2007, p.371).

recorrente em seus escritos -, bem como produz uma certa ideia de transmutação linguística, a partir da ideia das correspondências, concedendo ao poema estatuto alquímico, ou seja, a capacidade do poeta alcançar com o poema um estado mágico, a partir da conjunção dos contrários⁶⁷.

Gertrude Spenser lembra que na tradição judaico-cristã (russa ortodoxa), Adão não só foi criado em Jerusalém, no topo da Montanha Cósmica, como também morreu lá. Seu crânio foi enterrado ao pé da cruz de Jesus: “Assim, nascimento e morte acontecem no mesmo nível. E, como o sangue do Salvador cai sobre o crânio de Adão, ele está redimido” (1995, p. 18). O que essa fábula sugere? Que o homem, tendo sido criado no Paraíso, desce a níveis de consciência mais densos para existir no plano terreno. Para ser redimido, o caminho de volta se faz necessário. Ele deve ascender à Montanha Cósmica, e enterrar seu crânio (símbolo do intelecto e da natureza humana) ao pé da cruz, reencontrando, assim, a Consciência Divina. Segundo Spenser, os princípios envolvidos nessa história podem ser encontrados nas mais arcaicas religiões. É o caso do Budismo e do Hinduísmo em que vemos emergir um padrão particular que expressa os mesmo conceitos: introspecção e segregação ou isolamento do mundo; morte mística; ressurreição e revelação. O objetivo dos rituais iniciáticos é reviver estes princípios de maneira simbólica, fazendo o candidato passar pelos estágios da separação, da morte, da ressurreição e da revelação. Processo que podemos encontrar nos rituais de puberdade de certas tribos, bem como na iniciação dos xamãs e feiticeiros, passando pelas sociedades secretas. Antes de nos aprofundarmos na questão, observando como Dario desenvolve o assunto, vejamos o poema:

⁶⁷ Seria interessante observar aqui a importância que a coincidência dos contrários adquire na modernidade. Vilém Flusser, no ensaio “Coincidência Incrível”, interessado em analisar a explicação histórica da “fé moderna”, retoma o livro *Nikolaus Cusanus*, de Jaspers. Jaspers encontra um dos fundamentos da fé moderna no pensamento de Cusanus, pensador que se coloca entre a Idade Média e a Moderna (1401-1464). Flusser chama a atenção para um conceito fundamental de Cusanus, a *coincidentia oppositorum*, que pressupõe uma oposição que é o fundamento do pensamento moderno, já que se trata de uma cosmovisão bastante diferente da medieval. Segundo Flusser, houve no Renascimento uma “virada fatídica”, pela qual o homem se colocou em oposição ao mundo: “O homem tornou-se 'sujeito', e o mundo seu 'objeto'. Desde então o homem encara o mundo. É portanto absolutamente necessário que haja coincidência, entre homem e mundo, por incrível que seja. Do contrário, seria o homem um ser totalmente alienado. Esta é, em resumo, 'a explicação histórica' da nossa fé periclitante” (FLUSSER, 2002, p. 34).

Palingenésia

Ocaso! Opalas e amaranto,
Jalne e opala;
Curva azul de horizontes,
Montes...

Além, o Sul trescala
Ânforas de óleo-santo,
Lírio e nenúfar...
Unção da noite, prece.

Voguemos!
O Ocaso é mar
De violetas e crisântemos...

Cefeiro a messe
De meu amor vai ceifar!

O Sol mergulha.
E a noite crepes negros estende,
Crepes de alma,
Luto de alma,
Crepes sobre o mar!

Esperança! Esquife de hulha!
Impiedade,
Crueldade,
Esperança, - Flor dos Lírios – vão te incinerar!

Carregam traves...
Fumega a pira!

Lira,
Entra a cantar!

Ó Torre do ideal, fechada a sete chaves,
Torres de ametista e de luar!
Abri-vos!
Quero subir, subir mui alto,
Sobre a Terra, no Azul, além – no Astral...
(Lázaros! Sonhos meus! Espectros redivivos!)
As tuas sete chaves, Torre do Ideal!

No asfalto

Esporas tinem, do cavaleiro...
(quem abrirá?)
Esporas de ouro de cavaleiro!
Cavaleiro ou coveiro?
Alguém... do Au delà...

Velas, ao oriente...
O Oriente é mar.

Ave Istar!
Morro de frio em minha ermida branca,
Alva de luar...
Urzes crescem na ermida,
Urzes da vida,
Urzes da ermida branca...
Que mão de piedade arranca
Urzes de bruma de meu tédio, Istar?

Mendigo
Cego e morto de fome...
Dá-me a luz de teu nome,
O sol de teu olhar!

- Amigo!

- Istar!

Alto e longe!
Minhas vestes de monge
São de chumbo, Istar;
Prendem-me à terra,
Soldam-me à Terra,
Vestes de húmus: corpo, algar!

- Benze-me! Asperge-me com um ramo de
alecrim!
Mirífica, eleva-me!
Eterífica, eleva-me!
Sete chaves! Torre de Marfim!

Arcano da Harmonia,
Harpa cecilianiana,
Soberana!
Hôrto de Anael!
Tens a meiguice de Maria,

Raquel!

Tens a meiguice de olhar de monja,
Istar.
Meu olhar é uma esponja
Que bebe a luz de teu olhar.

Vais tão alto e tão longe!
Cego! Que serei eu?
Monge
Que nos repes da noite se envolveu.

Atanor,
Terra,
Em teu cálix de húmus e de amor
Encerra
Meu corpo, ó Mãe misericordiosa!
E meu astral
No seio de uma rosa
Irá brilhar...

Lírio escultural,
Istar,
No cálix da esperança de teu olhar.

Vais alto, longe e distante...
Para o Levante?
Para o Poente?

Onde quer que tua alma se ausente,
Minha ermida levanto,
Á luz de ocasos de amaranto
Saudosamente,
Discretamente,
Nos sete palmos de um campo santo

Curitiba, 17 nov. 1901
(VELLOZO, 1969b, p. 227-229).

Cassiana Lacerda Carollo identifica neste poema 7 unidades de sentido ou fases de um processo cíclico poético e simbólico, as quais grifamos: o **Ocaso**, momento de mudança; o **prenúncio da noite** ameaçando a esperança; o desejo de **ascese**, simbolizada pela torre de luar; o **chão**, o asfalto anunciando a chegada de alguém do Outro-

Mundo; o **lamento** do poeta preso a terra; a **invocação** a Istar, para que o poeta supere o peso da existência, o **desejo de conjunção** em busca da luz e da elevação e a permanência de expectativa de novos ocasos e do cumprimento daquele desejo (CAROLLO, 1996). Essas unidades podem servir como ponto de partida para lermos o poema, pensando na relação estabelecida por Dario entre a poesia e o sagrado, neste caso entre o simbolismo e o ocultismo.

Vimos que a introspecção (isolamento), morte mística, ressurreição e revelação são conceitos-padrões relacionados aos rituais de iniciação que, de certa forma, aparecem no poema “Palingenésia”. Seguindo os passos simbolistas, como não poderia deixar de ser, o poema apenas sugere a paisagem, evocando uma situação, rarefazendo os elementos referenciais a ponto de transformar texto em blocos de imagens nubladas e sugestivas. Contribui para isso a ausência de descrições e a valorização do encadeamento de “palavras brutas”, sem com isso criar uma linearidade prevista, de forma que poderíamos entendê-lo como uma espécie de tela ideogramática. Esse aspecto da escrita de Dario já havia sido observado por Leminski (1978) na leitura do poema *Atlântida*. Como vimos, Leminski encontrou no texto “verdadeiras explosões ocasionais de ideogramas / vocábulos soltos / além ou aquém da frase, / seguidos de um sinal de exclamação / como um estampido” (1978, p.7). Aspecto que o fez aproximá-lo de Ezra Pound, pelo fragmentarismo, pela informação concentrada e erudição intransigente. No ensaio, Dario é caracterizado como um “poeta icônico”, ideia que se perpetuará na leitura de Leminski em outros momentos em que se referir ao simbolista, como no texto “O Significado do Símbolo”, que foi reunido anos depois no livro *Anseios Crípticos 2* (2001), sobre o qual voltaremos a falar.

O início do poema anuncia a transmutação (Ocaso), figurada na ideia do pôr-do-sol, equivalente à hora do *Angelus*, o mesmo momento referido nos primeiros versos de “Alma Penitente”. Trata-se de uma imagem recorrente em Dario. O fim do dia anuncia uma transmutação, a alteração de um estado a outro. O poeta relaciona a imagem do Ocaso com pedras preciosas e flores, neste caso, “opalas” e “amaranto”, “jalne e “opala”. Opala é a pedra de reflexos irisados que a simbologia muitas vezes interpretou como prenúncio de morte, ou como porta para o mundo dos espíritos. O amaranto, do grego *amarantus* (*imarcésível*) *que não murcha*, refere-se ao vegetal que simboliza a imortalidade. Para os romanos, por meio da analogia, a planta era considerada sagrada, pois mantinha sua aparência sempre viva. Assim, o Ocaso, ou seja, a transmutação que se avista, além de reunir a esfera vegetal e mineral, se

constitui como um hiato simbólico entre a vida e a morte. A recorrência das pedras preciosas não é uma peculiaridade de Dario, mas de vários artistas do fim do século, e liga-se ao “princípio da alquimia, mais precisamente, ao processo de transmutação, sendo tema recorrente em Nerval, Mallarmé e na pintura de Gustave Moreau” (CAROLLO, 1996, p. XXXVII). Na sequência, deparamo-nos com a “jalne”, a cor de ouro, imagem que contrasta com “a curva azul de horizontes”⁶⁸, e com os Montes, primeira referência geográfica, que, por sua vez, quase nada nos diz, apenas insinua, esboça, indica. É a caracterização de uma paisagem simbolista que encerra a primeira estrofe com o vagar das reticências.

Na sequência, “Além, o Sul trescala / ânforas de óleo-santo, / Lírio e nenúfar”. Temos aqui uma estranha imagem, aquela que dota o ponto cardeal de um estranho poder, o de emitir perfumes florais, oriundos de ânforas. O sentido, como se vê, é sinestésico. Segundo Lily Litvak (1979), os simbolistas descobriram junto com as flores o poder evocativo dos perfumes. Por vezes, esse perfume é menos espiritual e mais sensual, evocando um mundo de delícias voluptuosas. Por outro, é

⁶⁸ A cor azul, quase uma obsessão para Dario, ganha contornos de tédio, no poema “L’Azur”, de Mallarmé (1974), que por sinal também coaduna o azul e o dourado. O azul, como o céu, “furado no ar pelas aves”, e o dourado como o sol que vai morrendo “amarelamente”. No poema de Mallarmé, o azul, indiferente, espreita a alma vazia do poeta, que começa a desejar as névoas, lançando a cerração sobre o límpido céu, uma vingança contra o azul. Dario lembra que Azul é a cor magnética por excelência; a cor simbólica do planeta Júpiter que rege o pensamento moral, a ideia filosófica até o cristianismo:

O AZUL repousa o corpo e fortalece o espírito, convida à meditação, ao embevecimento, derramando na alma silenciosa eflúvios de bondade.

Nos ambientes azuis as cóleras, os ódios, as vinganças ardentes abrandam e silenciam; e nas almas desabrocha a flor do perdão, da estima da generosidade.

O AZUL nos ensina que devemos ser bons, caridosos, serenos, meditativos; que devemos equilibrar os impulsos do coração pela inteligência, julgar com calma, para agir com firmeza.

A safira fixa o azul em sua pureza inalterável. É a pedra simbólica dos teurgos, dos místicos, dos filósofos, dos sábios que perscrutam os segredos da Terra e os arcanos do céu (1975, p. 126).

Cumprе lembrar que Azul é também o nome da revista literária curitibana lançada em 1893, cujo primeiro Diretor-proprietário foi Dario Vellozo.

sintoma da instintiva necessidade de transformar o sentimento em sensação. No caso de Dario, na maioria das vezes, os perfumes são os elementos responsáveis por conduzir o poeta a evocações místicas. O poema, ao indicar o cenário perfumado situado além dos Montes, ao Sul, aponta para um estado transcendental que se avista. Surgem outras flores, o lírio e nenúfar, e adiante, a violeta e o crisântemo. A abundância de flores não ocorre apenas nesse poema. Em alguns, revestem-se de sentidos místicos, religiosos, e em outros, predominam como símbolos eróticos ou românticos. Essas flores, do bem ou do mal, são praticamente uma obsessão para os poetas do fim de século.

O assunto mereceria um assunto aprofundado, que não nos cabe neste momento. Basta lembrar que Lily Litvak (1979), dedicou algumas páginas de seu estudo sobre o erotismo no fim de século à análise do simbolismo das flores. Para ela, a valorização das flores arquetípicas e tradicionais no período se intensificou devido à revalorização da paisagem na pintura, constituindo, assim, um *topos* poético da poesia finissecular. O desenvolvimento das artes manuais levou os artistas a buscarem motivos animais e vegetais na natureza. A decoração floral não era realista e estilizou-se tratando de enfatizar uma concepção anímica. Por isso, seduziram tanto os simbolistas. Litvak informa que as flores preferidas eram aquelas de largos e curvados talos, de formas elegantes ou sinuosas e de corolas portadoras de uma mensagem exótica ou erótica, convertendo-se, não raro, no sexo feminino ou em sugestões fálicas. Mas os sentidos podem ser também outros: “Al lado de esta visualización erótica de las flores, hay otras que suelen verse ligadas a los valores espirituales de la castidad y la pureza. Son, por lo general, flores blancas y lunares: el lirio, el jazmín, la azucena, la rosa blanca” (LITVAK, 1979, p. 37). O lírio poderia sugerir a virgindade representada. O crisântemo, com seu encanto oriental, compartilhava da popularidade dos lírios. Litvak observa que há também, por vezes, uma dialética que produz um choque entre o erotismo e a pureza. Em Dario, esse procedimento dialético é comum, mas não se trata de uma luta entre a pureza e o erótico, mas entre a conjunção dos opostos.

Voltemos ao poema. Na sequência, anoitece e a noite, por meio da prece, permite a *unção*, palavra que possui múltiplas definições. Geralmente, é interpretada como um processo religioso que propicia àquele que a recebe, por meio da aplicação de substâncias oleosas, ser ungido e curado. No cristianismo, refere-se ao revestimento do poder do Espírito Santo de Deus. O ser ungido é aquele que está cheio de graça, revestido de um bem, uma autoridade e um poder divino. O verbo “voguemos”, seguido dos versos “O Ocaso é mar / De violetas e

crisântemos”, corroboram para a ideia de transformação associada às flores. A figura da noite funde-se com a imagem do ceifeiro. A noite, domínio do preto, do luto, contrasta com o colorido das flores, com o azul do céu, e com o dourado do sol, pós-Ocaso. Estamos entrando, como se vê, no domínio da morte, cujo símbolo é o ceifeiro, figura ambivalente retratada ora como uma espécie de demônio, ora como anjo⁶⁹, responsável pela colheita da messe. Está concretizado o término da primeira grande transformação, figurada por ações realizadas pela própria natureza, entendida aqui como princípio ativo de transformação: “O Sol mergulha / e a Noite crepes negros estende”, como que estendendo um imenso lençol negro entre o mundo físico e espiritual. A imagem não é outra que não a da antropomorfização, comum em Dario. Antropomorfizar lhe permite humanizar a natureza, dando-lhe os contornos baudelaireanos da floresta (natureza) como um templo vivo⁷⁰.

O luto, à medida que se instaura, gera uma ambiguidade pela imagem da esperança entendida como sinônimo da vida, como *Flor dos lírios* – expressão intensificada no poema ao ser grifada em negrito -, e a morte, como esquife de hulha, como tumba negra da Impiedade e da Crueldade. Surge então o fogo, “fúmega a pira”, e a “Lira entra a cantar”. O fogo, que também é um dos topos da poesia de Dario – seu último livro de poemas recebeu o nome de *Fogo Sagrado* -, entre os antigos, possuía tríplice princípio: *chama visível*, *fogo astral*, significando a consciência e a fonte de inspiração, e *Espírito* (VELLOZO, 1975, p. 116). Fogo e poesia, pira e lira, equiparam-se em “Palingenésia”, sintetizando sua tríade ocultista: Ciência, Arte, Mistério.

⁶⁹ É como anjo que a morte aparece no evangelho de São Mateus: “O inimigo que semeou o joio é o demônio. A colheita é o fim dos tempos. Os ceifeiros são os anjos”.

⁷⁰ Exemplos dessa antropomorfização podem ser percebidos no poema “Plenilúnio Negro”:

As algas, Eleonor, são das filhas das águas
As que mais têm amado, as que mais têm sofrido;
Compreendem o amor e traduzem as mágoas
Que os poetas e o mar têm ao céu repetido.
Resumem dentro de si toda a amarga tristeza
Que tem sudarizado o coração humano:
E todo esse pesar que punge a natureza
E vai se refletir no cristal do oceano
(VELLOZO, 1969b, p. 265).

E a arte é assumida aqui como chama, como fogo e flor da vida⁷¹. Encerra-se a segunda unidade.

Na unidade seguinte, deparamo-nos com a Torre do Ideal, exclamada pelo poeta, que indica o seu desejo de ascensão. No entanto, a Torre encontra-se fechada a sete chaves⁷². A ideia é revestida pela concepção não apenas de uma ciência do oculto (*Scientia occultati*), ciência interessada na parte invisível da natureza e do homem, mas também de uma ciência oculta (*Scientia occulta*), ou seja, aquela que, por meio de um método simbólico, *oculta*, sendo reservada a uma seleção de homens, vedada ao “homem comum”, acessível apenas ao iniciado.

As torres são de pedra (ametista) e de luar, são materiais e ao mesmo tempo etéreas, e se encontram no plano transcendente. Segundo Cassiana Lacerda Carollo (1996), a etapa de ascensão exige que seja superada a altura e abertas as portas fechadas, ou seja, urge ler os símbolos, pois são eles que permitirão a entrada no mundo

⁷¹ No texto “Critério Pitagórico da Arte”, publicado no livro *Horto de Lysis*, de 1922, Dario (1969, p.37) define a arte como Flor do Sonho e como Flor da Imaginativa, e relembra da definição de Schopenhauer: “A arte é a única flor da Vida”.

⁷² O número é sugestivo. Para a doutrina pitagórica o 7 é o símbolo gráfico sagrado e perfeito de qualquer manifestação do Divino na Terra e no Cosmos. Para os maçons, o número indica realização e sabedoria, bem como a aliança da Ideia e da Forma. Ainda é o símbolo da ciência perfeita que leva à realização consciente. Na Bíblia, é número que representa a perfeição, sendo o sinal de Deus, da conclusão de algo e do descanso. É referido com frequência no Apocalipse, em que aparecem sete igrejas, sete espíritos, sete candelabros de ouro, sete estrelas, sete lâmpadas, sete selos, sete chifres, sete olhos, sete anjos, sete trombetas, sete trovões, sete mil mortos em um terremoto grande, sete cabeças, sete coroas, sete reis, sete taças de ouro, etc. Recentemente, Valêncio Xavier, no texto “Sete (7) O Nome das coisas”, que integra o livro *Rrememбранças da menina de rua morta nua* (2006), ironizou a simbologia envolta no número, que, de religião para religião, ganhou sentidos bastante diferentes, o que demonstra o próprio esvaziamento do caráter sagrado do mito. A proliferação quase esquizofrênica dos sentidos acaba por deixar o número sem sentido algum, anulando o caráter sagrado do número, o que leva Valêncio a inserir o subtítulo “Uma história sem sentido algum”. A ironia se intensifica na inserção de informações completamente absurdas ao lado das explicações tradicionais a respeito da simbologia. Por exemplo:

SETE é o número que alguém pintou no muro do terreno gramado com árvores (...) SETE são os Pecados Capitais (...) SETE foram as calcinhas encontradas na grama da praça que não sabemos o nome (...) SETE são as virtudes teológicas (...) SETE vezes eu estive com a Alemãzinha, sete vezes eu pequei (...) SETE são as Maravilhas do Mundo Antigo (...) SETE são os anões da Branca de Neve (XAVIER, 2006, p. 64-65).

transcendental. Carollo associa a torre ideal (torre de ametista), à Jerusalém Celeste, descrita no Apocalipse como uma cidade de 12 portas sobre um fundamento quadrado, edificada sobre as doze pedras fundamentais, “sendo uma delas a de ametista, pedra do saber, que produz sonhos proféticos. O desejo de subir é um sonho. Chegar ao azul é sede de pureza e sobrenatural” (CAROLLO, 1996, p. XXXIX).

O “eu” do poema identifica no “asfalto” o tinir de esporas, sem saber se são de um cavaleiro ou de um coveiro. Trata-se de alguém do *Au delà*, uma realidade apenas intuída pelo cantor. O mundo *de lá* está ao Oriente, berço da mitologia babilônica em que se encontra Istar, personagem do poema, como veremos. O poeta a saúda e um novo ciclo se inicia. Agora, a cor predominante é o branco. O místico encontra-se em um templo alvo e frio, onde crescem urzes (*Der Froich* – filha da urze), planta protetora dos celtas, que representa paz e harmonia, elementos característicos de uma ermida. A presença da urze é constante em poemas simbolistas, aparecendo com frequência em textos de Cruz e Sousa, Cesário Verde, Antero de Quental, Álvares de Azevedo, entre outros. No poema de Dario, a planta é reiterada anaforicamente, ganhando, assim, em musicalidade e expressão. A claridade lhe chega por meio do luar. Aqui, o templo pode ser lido como o próprio corpo do poeta. O corpo entendido como templo é uma ideia recorrente no misticismo, principalmente nos rosacruzes. No entanto, mesmo na ermida branca e clara, o monge, mendigo, cego e morto de fome, sofre as angústias do plano terreno, vivenciando agora a escuridão e morte mística propriamente dita. Invoca, então, o nome de Istar: “Dá-me a luz de teu nome, / O sol de teu olhar!”. Istar saúda o peregrino.

Na mitologia assírio-babilônica, Istar era a deusa do amor que se apaixonou por Tamuz. Quando Tamuz morre, Istar desce ao inferno onde reinava a sua irmã Ereshkigal, com o objetivo de libertá-lo. Para chegar até lá, a deusa precisou deixar uma peça de roupa em cada uma das sete portas que atravessou. Segundo a lenda, chegando nua ao inferno, Istar lançou-se com ira contra Ereshkigal, que lhe invocou uma série de males, fazendo-a prisioneira. Os deuses intervieram em favor de Istar, munindo-a de poderes mágicos que lhe permitiram voltar à superfície, acompanhada de Tamuz. Não é outro o sentido que lhe dá Dario Vellozo em “Palingenésia”. Istar é a versão feminina do Orfeu que desce às profundezas do inferno em busca de Eurídice. É a guia invocada pelo peregrino no processo de ascensão, é a deusa do amor que o guiará da Terra à Torre do Ideal.

O monge dialoga com Istar, confessando que suas vestes são de chumbo e de húmus, elementos terrenos que o prendem ao chão. Pede,

então, que a deusa o benza com um ramo de alecrim – arbusto aromático tido pelo povo grego e romano como uma erva sagrada usada em cerimônias de casamento, com o intuito de atrair bons fluídos, bem como em rituais fúnebres, pelos egípcios. Os vocativos “Mirífica” e “Eterífica” são seguidos da repetição de um pedido dirigido à deusa: “Eleva-me”. As sete chaves da Torre pressupõe as sete portas que aparecem no mito de Istar e Tamuz. O poeta classifica Istar com uma série de apostos: “Arcano da Harmonia”, Harpa ceciliana”, “Soberana!”, “Hôrto de Anael!”, “Raquel”, além de associar a sua figura à meiguice de Maria, produzindo assim um hibridismo que torna complexa a figura de sua guia, ao passo que tenta defini-la em sua indefinição. Cada aposto contribui para criar uma imagem superior e majestática de Istar. O Arcano da Harmonia diz respeito à “substância incorporeal, e imortal muito além do conhecimento dos homens, e que mesmo estando acima da matéria pode harmonizar-se com o eu transcendental” (CAROLLO, 1996, p. XXXIX). Já a harpa ceciliana remete ao instrumento que liga o céu e a terra. No Egito antigo remete à “felicidade da qual o homem só conhece frágeis certezas, enquanto que para Jeronimus Bosh simboliza o coração evocando o macrocosmos e o microcosmos” (*idem*, p. XXXIX). No cristianismo, a Santa Cecília é a patrona da música. O que demonstra que a imagem de Istar, para o poeta, é associada com o universo bíblico.

Aproximando-se do *gran finale*, a alquimia é referenciada com a expressão “atanor”, forno construído de tijolo ou barro, e usado pelos alquimistas para o aperfeiçoamento de metais. Simbolicamente, representa o corpo humano, portador do fogo que impulsiona à transformação. Para os alquimistas, o fogo do atanor deve ser equilibrado, para não estragar o processo de aperfeiçoamento dos metais. O mesmo se dá com o processo interior de transformação e individuação, que depende de tempo, de equilíbrio e paciência (VON FRANZ, 1993). Ao invocar a transmutação alquímica, o poeta volta à terra que encerra seu corpo em seu “cálix de húmus e de amor”. O corpo astral, no entanto, brilhará no “seio de uma rosa”. Novamente, estamos diante de imagens alquímicas. O princípio feminino entra em conjunção com o masculino e a presença da rosa - flor alquímica que se relaciona psicologicamente com a evolução no tempo -, sugere o lento processo de tornar-se consciente. Istar, lírio de esperança, parte para o Levante ou Poente? Ficamos sem resposta. Independente do caminho seguido por Istar, o poeta, saudoso, seguirá seu trajeto “à luz de ocasos de amaranço”. O Ocaso recomeça, dando ao texto o aspecto cíclico de um dia e uma vida que recomeça. Palingenésia é ressurreição. O poeta é também emblema de Tamuz, deus agrário que morre anualmente e

renasce em seguida. A morte, aqui, como vimos, pode ser entendida como morte mística, ou seja, um dos percursos de um ritual iniciático. Estaria Dario buscando, aqui, a conjunção entre arte e magia?

Gertrude Spenser (1995), em seu estudo sobre os rituais de iniciação, distingue dois padrões iniciáticos. Um de tipo fácil, em que o candidato retorna ao estado embrionário. É desenvolvido, por exemplo, nas iniciações Híndo-Bramânicas, nas imagens budistas e também nas de outros lugares, como a África. Nos Vedas da Índia, na cerimônia Upanayana, o mestre concebe o noviço ao colocar a mão em seu ombro. O candidato se torna um embrião, permanece no ventre do mestre por três noites e renasce como um Brahman. O retorno ao ventre, simbolicamente, marca outros rituais, como o de hindus, bem como o moderno Taoísmo. No segundo padrão⁷³, aquele que poderíamos associar ao poema de Dario, o homem passa por uma luta interior, para vencer monstros e obstáculos, para atingir a vitória, que lhe trará a recompensa de uma existência superior.

Essas observações a respeito de “Palingenésia”, apesar de digressivas, são necessárias, pois nos ajudam a entender o universo místico no qual Dario Vellozo mergulhou no final do século XIX e início do século XX. A sua postura panteísta - que aparece contundentemente no poema pela aproximação da alquimia, da mitologia babilônica associada ao cristianismo -, está em consonância com o Panteísmo ocultista. Papus, em *O Ocultismo* (1987), obra traduzida pelo próprio Dario, defende que o Panteísmo é o sistema que melhor expõe a vida e suas leis no plano astral; assim como o Espiritualismo puro, indo mesmo até o Misticismo, é o único,

⁷³ Sobre o segundo tipo, Spenser menciona o simbolismo das *Sympleglades*, que eram duas rochas em luta, na entrada do Mar Negro, e por entre as quais Jasão e os Argonautas tinham de passar em seu barco:

As Sympleglades simbolizam a passagem para outro mundo e têm uma tripla significação: elas representam o guardião do umbral; representam o terror do umbral e a ameaça de deixar a familiar condição mundana; quando a passagem é realizada, elas representam a união dos opostos. Quando o homem deseja transferir-se deste mundo para outro, ele deve passar através de um intervalo sem dimensão e sem tempo, que divide duas forças relacionadas porém contrárias. No momento real da passagem, o herói abraça ambas as forças e deste modo anula os opostos. Nesse momento preciso ele se encontra no outro mundo (SPENSER, 1995, p. 31).

efetivamente, a dar conta das leis do plano divino de Criação: “O ocultista, porém, não se estabelece exclusivamente em qualquer desses planos, assim como não adota exclusivamente qualquer desses sistemas metafísicos” (PAPUS, 1987, p. 22), pois visa a conciliação da Tese, da Antítese e da Síntese em união íntima e universal a que denomina “A Matese”. Assim como faz conviver esses sistemas complementares, o ocultismo adota como método teórico o princípio da analogia, participando da doutrina das correspondências. Segundo Papus, seguindo os passos de Swedenborg, “há estrita correspondência entre cada elemento do homem e seu análogo em o Universo. É a doutrina das correspondências, em que está baseada a Magia (...)” (PAPUS, 1987, p. 9). Papus observa que o feminino, por exemplo, é o complementar de todo princípio ativo, não é superior, nem inferior, mas apenas complementar, tanto psicologicamente como anatomicamente. O que o místico está buscando, de certa forma, é o que vemos em “Palingenésia”, a conjunção dos contrários, como analisou Cassiana Lacerda Carollo (1996). Istar, assim, é o complemento do próprio poeta, e outras conjunções aparecem como sol-lua, vida-morte, dia-noite, terra-céu, luz-escuridão, interior-exterior. Lembremos que na alquimia há farta iconografia sobre o princípio da *conjunctio*, geralmente figurando a união entre o masculino e o feminino, que ora aparece em desenhos que representam a união carnal entre o homem e a mulher, ora no encontro de um rei e uma rainha. Assim, a conjunção de elementos opostos é um procedimento que define não apenas a sua poesia, mas também o princípio fundamental da simbólica.

Mas há uma outra questão que julgamos mais importante neste momento. Trata-se da *dimensão icônica* do poema. Nosso objetivo não é “esgotar” o poema em uma interpretação, o que seria de antemão uma aposta perdida, principalmente em se tratando de um poema simbolista – basta lembrar da afirmação de Mallarmé de que interpretar um poema equivale a tirar dois terços de sua graça. Também não se trata de meramente relacioná-lo com fatos do mundo, procurando referências que o justifiquem, ou aprofundá-lo com uma leitura exaustiva sobre o ocultismo, mas de pensá-lo no sentido proposto por Leminski, no ensaio “O Significado do símbolo” (2001). Esse caminho, parece-nos, é fundamental para a leitura que estamos desenvolvendo. Ele demonstra que Leminski percebeu o que estava em jogo na poética de Dario e de outros simbolistas. Demonstra também o quanto os procedimentos simbolistas “sobrevivem” em poéticas vindouras.

Para Paulo Leminski, a experiência signíca dos simbolistas é extraordinariamente concreta. Tal concretude, no entanto, foi camuflada

e mitificada por meio do “culto do oculto”. Por trás da mitificação e da camuflagem, da parafernália simbolista, encontramos o signo icônico, descoberto pelos poetas simbolistas. Estaríamos, assim, diante da tentativa de transformação alquímica de símbolos em ícones⁷⁴. O Oculto, que Dario Vellozo cultuava indicaria apenas “a irredutibilidade do signo icônico ao signo verbal”:

Ícones dizem sempre mais que as palavras (símbolos) com que tentamos descrevê-los, esgotá-los, reduzi-los.

O Ícone é o signo, parcialmente motivado, que tem algo em comum com seu referente, eco, rima reflexo, harmonia expressiva, visual ou acusticamente, no plano material dos signos, no significante.

Esse mistério da participação do signo icônico na natureza do seu referente, mistério material, **produz uma taxa de informação estética incomparavelmente maior do que aquela que consegue gerar os símbolos, signos imotivados, arbitrários, meras convenções imateriais** (LEMINSKI, 2001, p.86).

Grifamos a última frase, lembrando que Leminski, interessado pela semiótica peirceana e pela teoria da informação que lhe chegavam por meio dos concretistas, percebe no ícone simbolista uma potência muito mais forte do que aquela que move a simbólica tradicional. Essa força deriva, principalmente, daquilo que escapa ao poema, pois o ícone não cabe completamente nas palavras, “restando sempre uma área transversal, uma mais-valia, um sexto sentido além das palavras” (LEMINSKI, 2001, p. 85). Em outras palavras, para usar uma expressão de Décio Pignatari, lendo Mallarmé, estamos diante da “determinação da indeterminação” (2004, p. 75). Portanto, não estamos no domínio da comunicação, que está para a imitação ou para a redundância. Seguindo as pegadas de Charles Sanders Peirce, Pignatari escreve: “O que não é comunicação é quase-signo”; “Quase-signo é Acaso”. É contra o caos da comunicação total que se insurge a poesia de Dario. É hermética em

⁷⁴ Leminski, em uma das passagens do ensaio “Arte in-útil, arte livre?”, escreve que “Signicamente, as artes são feitas com ícones (cores, sons, melodias, ritmos, movimentos corporais). A literatura, a poesia, é a única arte feita com símbolos (palavras que o poeta, alquimista, tenta transformar em ícones)” (1986, p. 31).

ambos os sentidos: no sentido ocultista e no sentido de complexidade verbal. O que acaba por trazer dificuldade, senão impossibilidade, de definir a sua poesia, fazendo dele um poeta “pessoal” e “elegante”, no sentido que Anatole Baju (*in* MORETTO, 1989, p. 85) tentou definir Mallarmé, ao identificar sua aparente obscuridade no seu verso “parnasiano” e “um pouco afetado”,⁷⁵.

Se a comunicação em poesia é a própria morte, temos com os simbolistas um elogio ao que é vital e protéico. O culto à morte, nesses poetas, é também um culto à vida, do homem e do signo; e o interesse em não comunicar é o seu sintoma mais contundente. No entanto, que não se entenda essa ausência de comunicação como falta do que dizer: “*Mistério* é palavra grega que vem de um radical que significa *fechar a boca*. Só há mistérios para o código verbal. Melhor dizendo: para o interpretante do signo icônico que o aborda com os preconceitos logocêntricos da contiguidade” (LEMINSKI, 2001, p. 86). Por isso, ler Dario só é possível se partirmos do princípio da incerteza, formulado por Heisenberg, e lembrado por Leminski: “o observador, ao observar, perturba a coisa observada (ler = escrever)” (*idem*, p. 86). Papus diz algo muito semelhante, em seu tratado sobre o Ocultismo, ao considerar o pensamento como uma das forças mais poderosas e efetivas em ação no universo: “As ideias são agente ativos de felicidade ou desgraça, conforme o caráter do centro emissor e a intensidade da emissão” (1987, p. 21). Todo pensamento emite um lance de dados, apontaria Mallarmé. “O pensar emite espetáculos”, diria-nos o narrador do *Catatau*. Leminski (2001) nos diz que as misteriosas reações sgnicas chamadas polissemia ou conotação só o são para o código verbal. No plano do ícone, são naturais e normais: “São responsáveis por climas, atmosferas, verdadeiras ambiências sgnicas, estados de baixa definição e alta contaminação recíproca” (LEMINSKI, 2001, p. 87). E lista alguns dos poemas mais consequentes do movimento simbolista, cuja consciência icônica pode ser observada em ação. Entre eles, “Palingenésia”.

O ícone, segundo a leitura de Susana Scramim, nesse contexto, assume o lugar de passagem entre os reflexos de um sujeito (eu/ele),

⁷⁵ Segundo Villa, a deliberada dificuldade da escrita de Mallarmé – se nos guiarmos pelo tatear de Baju – era, no fundo, “muito pouca afetação e muito mais a necessidade especificada pela estrutura de seu pensamento poético. Sua sintaxe de desenho meticulosamente elaborado, que dá o tal contorno elegante de sua frase, obriga o leitor ao laborioso prazer da atenção, a voltar, reconsiderar e repropor, no meio do caminho, o trajeto iniciado” (2006, p. 15-16). O que faz de Mallarmé o criador de uma mística muito mais próxima da alquimia do verbo, da Rimbaud, do que da *mot juste*, que muitas vezes foi associada à poesia moderna.

tornando-se, portanto imagem. Trata-se de um abandono já conhecido, o abandono da ideia da literatura tomada como expressão de um sujeito empírico. O ícone é o lugar da “morte” de um sujeito. E a obsessão pela morte, nos primeiros poemas de Dario, poderia ser lida como o emblema desse “abandono”: “A desistência do sujeito frente à decadência de uma época, abandono de uma cultura e de um mundo, desistência da arte em ser arte, encontraria na poesia de Rimbaud o seu emblema” (SCRAMIM, 2010, p. 220). É por isso que Cesar Aira, tocado pela experiência radical do abandono, pergunta: “por que queremos ser escritores, se o que desejamos é ser Rimbaud?” (2007, p. 9). Nesse sentido, desenvolver um procedimento para ser escritor significa desenvolver um procedimento para ser Rimbaud, pois, para ser escritor, deveríamos encontrar um “modo de renunciar” a sê-lo. Na esfera desse abandono, impossível distinguir arte e vida. A morte do sujeito é a passagem do “eu” ao “ele”, suprimindo o autor em proveito da escritura, caminhando da *Obra* ao *Texto*, para usar um argumento de Barthes (2004). É por isso que Cesar Aira, no texto O A-BAN-DO-NO, conclui que abandonar é permitir ao mesmo que se torne outro, que o novo comece. Para ele, é o próprio abandono que nos permite continuar, ou seja, o próprio abandono precisa ser abandonado. Para Antelo, essa noção de abandono, em Rimbaud, está ligada ao seu espírito cristão, espírito que Raúl Antelo detectou mais especificamente em “Uma temporada no inferno”, e que se traduz num sentimento de caridade católica:

Não a pretensiosa e artificial caridade filantrópica – burguesa ourocratizada, mas a caridade que é a própria essência divina pela qual o homem participa da Divindade – o amor universal que impulsiona o homem a se despojar do seu egoísmo e a transfundir-se nos outros (ANTELO, 2010, s/p).

Vale lembrar que “Charitas” é um princípio sustentado também por Dario. “Charitas”, no poema “Altair” (VELLOZO, 1969a, p. 276), é associada à flor da vida. Se a arte, como o mesmo poema nos diz é a flor da vida, a arte é “Charitas”, o despojamento do egoísmo e a transmutação no outro. Não é à toa que no final do poema, Altair passe por um processo de transformação, palingenésia.

O eu é um outro. Do eu ao outro. Trata-se também de um abandono. Relembremos o argumento de Leminski, ao considerar Dario

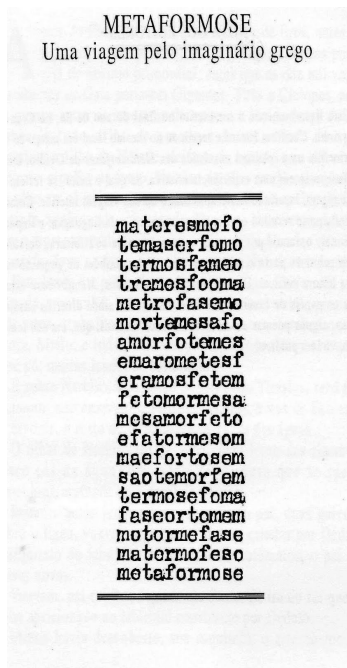
um poeta icônico, ao listar “Palingenésia” como um dos emblemas da consciência icônica posta em ação. E não é apenas a sua poesia que é tocada por uma noção de abandono, figurado na palavra “CALAR”, que tantas vezes repetiu em seus textos ao lembrar dos signos da Esfinge⁷⁶. O próprio poeta, ao travesti-se de grego, está cedendo o lugar do “eu” ao “ele”, está se fazendo ícone, assumindo que só a arte pode ser a última flor da vida. Assim como em Rimbaud, a vida é compreendida e vivida em sua materialidade, como signo. É também o gesto que leva Leminski a trajar uma toga helênica, posando nas escadas do Templo das Musas para foto, marcando também o lugar de passagem entre os reflexos de um sujeito (eu/ele), que despojado de si, torna-se, portanto, outro, imagem⁷⁷. Estamos, aqui, diante de uma *Metaformose*, da transformação

⁷⁶ Dario Vellozo, várias vezes, em seus poemas ou em textos escritos para revistas, apresentou as palavras: SABER – QUERER- OUSAR – CALAR. Palavras que, aliás, Leminski utiliza na dedicatória do Catatau (1975). As palavras dizem respeito às imagens fornecidas a Édipo pela Esfinge: Cabeça humana, asas de água, garras de leão e flancos de touro. O touro, símbolo da força material, equivaleria ao Calar. O leão, símbolo da coragem, é representado pela palavra Ousar. A águia, significando o entusiasmo e a imaginação, seria representada pela palavra Saber, e a cabeça humana, o temperamento que domina as impulsões do touro, do leão e da água, sendo representada pela palavra Querer. Para Papus (1987, p. 35), “os elementos componentes da Esfinge, levados segundo as chaves analógicas, da forma à ideia correspondente, resumiam-se em fórmula de conduta intelectual e moral”, tendo guiado os iniciados de todas as escolas, desde a mais remota antiguidade. Se produzir ícones pode ser entendido como um “calar”, cumpre notar que, se seguirmos o sentido do símbolo, tal como nos é apresentado pela Esfinge, CALAR, uma espécie também de abandono, pode ser entendido como sintoma de força e produtividade.

⁷⁷ Num certo sentido, foi o que aconteceu com Jarry, com muito mais delírio, ao incorporar o personagem que criou, confundindo, de maneira radical e esquizofrênica, arte e vida. A contaminação da ficção em sua vida o levou não só a imitar o personagem Ubu, como também a referir-se a si mesmo, nas últimas cartas, como o próprio Ubu. Sílvia Fernandes, no prefácio da edição brasileira de *Ubu Rei* relembra:

A excentricidade do artista era famosa nos círculos boêmios de Montmartre, que reconhecia a figura pequena, com calças apertadas em meias de ciclista, pedalando a inseparável bicicleta pelas ruas do bairro, não raro declamando trechos de suas peças com voz de falsete e acento inconfundível, imitado por Gémier na criação original de Ubu. Nesse período, Jarry desenvolve a pataphysica, “método das soluções imaginárias” que aplica, simultaneamente, à vida e à dramaturgia, duas faces de uma mesma máscara. Um “modo de desrazão razoável”, como define Shattuck, ou uma maneira de “descobrir as leis que regem as exceções, para explicar o Universo suplementar”, de acordo com Jarry, a pataphysica é comparável ao estado que se produz no sonho. A verdade é que a aplicação de

de uma forma em outra. A palavra, aliás, serviu de título ao poema concreto em que Leminski materializou “iconicamente” a noção de Ocaso/Transformação. É também o título que o poeta deu a um livro escrito entre 1986 e 1987, cujo argumento principal é a uma viagem pelo imaginário grego.



(Figura 35)

No poema, a metamorfose da forma (metaformose) é responsável por gerar vocábulos como amor, mater, tema, feto, termo, motor, fase, mofo

seus princípios transforma a vida do dramaturgo em algo semelhante a uma ficção teatral, que acaba por levá-lo ao abandono completo da realidade, em favor de um mundo de alucinação. A passagem é facilitada pela bebida e pelo consumo do absinto e do éter, que inicia logo após a morte de sua mãe, o que explica em parte do estado de completo de lírio em que termina seus dias, quando abdica totalmente da própria personalidade para transformar-se em um outro, adotando um comportamento transgressor e autodestrutivo que Shattuck compara à imagem contrafeita de um Fausto (FERNANDES *in* JARRY, 2007, p. 25).

Segundo Régis Bonvicino, no prefácio de *Metaformose* (in LEMINSKI, 1998), o livro poderia ser visto como um diálogo de Leminski com Dario Vellozo. Acaso? Ocaso? Não estamos diante de coincidências. A rede que vai sendo tecida por meio dessas relações nos indica a força que ainda produzem os simbolistas, e mais especificamente Dario na poesia do presente. E essa relação não perpassa apenas a produção de Leminski. É o caso de André Dick, em um poema que desenvolve a “consciência icônica” que tratamos anteriormente, elegendo como tema a relação Dario/Leminski:

IN VINO VERITAS

A grama verde e quem perdeu
seu tempo a olhar o sol, as plantas
no templo de Dario Vellozo
ou em sua casa na Cruz do Pilarzinho.

A bebida a consumir – Prometeu – o fígado.
Os deuses oferecendo um copo de vinho
com sangue e esperma

in vino veritas se não tinto.

Ou talvez os deuses Ares Afrodite
ou mesmo, olhando-se na água, Narciso,
o cavalo – Pégaso – e a casa de Asterion,
não sabia estar a sós, no labirinto.

In honore ordinis Sancti Benedicti

A pedra tumular, o baço da abóbada
O céu como um túmulo
(ocaso de estrelas, Leminski?)

confabula-se nessa poesia ou prosa.
Um polaco mestiço
(este acaso de papel)
junto aos signos do Zodíaco
(DICK, 2011, s/p).

O poema poderia ser lido como uma epígrafe do livro *Metaformose*. No poema, Dario aparece como parte do universo de Leminski, universo marcado por uma tradição que passa pela mitologia, seus deuses e enigmas. O poema em questão opera por um jogo óptico e sinestésico de aproximações e distanciamentos em relação à tradição simbolista. A imagem da “grama verde”, com a qual se inicia o poema, instaura uma diferença. Aqui, o eu-lírico olha para o chão e não para o céu, como faria Dario. Ao invés de começar com imagens celestes, como seria esperado em um poema simbolista, Dick inverte o processo, partindo da “grama verde” para chegar ao céu, ao ocaso e aos signos do Zodíaco. Já não sabemos qual é a casa de Asterion, qual é o labirinto do Minotauro, se é o Templo das Musas, de Dario, ou a casa de Leminski, na Cruz do Pilarzinho. Ambas guardariam a verdade, como o vinho de Plínio, o velho. O texto/ready-made de Dick insere em seu *tableau* versos que são também de Leminski. No poema “Dionisos ares Afrodite”, que integra o livro *O ex-estranho* (1996), os deuses mais cruéis nos dão de beber, na mesma taça, “o vinho, o sangue e o esperma” (1996, p. 43). E é na clausura de um Templo/Casa, que é do tamanho do mundo, ou melhor, que é o mundo - como a casa de Asterion, descrita por Jorge Luis Borges -, que o poeta confabula-se, faz fábula e se faz nela também. É a mesma clausura vivida por Dario em seu tugúrio/claustro, como se referiu várias vezes em seus textos, e a mesma clausura vivida por Leminski no Mosteiro de São Bento, que mais tarde, em *La vie em close* (2000), homenageou no poema “In honore ordinis Sancti Benedicti”, em que afirmou que o “fogo é lento”, e “está aqui fora / a ordem que vai lá dentro” (2000, p.34). Assim, Leminski, não sabendo estar só no labirinto de Asterion, inverte o processo, transformando a ordem, transmutando a tradição, fazendo reviver o Ocaso que Dario cantou e que André Dick inseriu em seus versos: “ocaso de estrelas, Leminski?” Aqui, poderíamos ler o ocaso como sintoma de repetição e diferença. Leminski revive Dario para transformá-lo. Dick recoloca em cena o Ocaso do mago de *Atlântida* para afirmar a necessidade de uma constante transformação: A poesia, como sinônimo de vida e Ocaso, deve continuar e, em perpétuo movimento, se transformar – metaFormosear-se. Semelhante confronto, entre passado e presente – que gerará uma fecunda dialética -, pode ser encontrado em um poema que integra *Caprichos e Relaxos* (1987):

já fui coisa
escrita na lousa
hoje sem musa

apenas meu nome
escrito na blusa
(LEMINSKI, 1987, p. 73).

A lousa, possuindo o sentido de pedra tumular, remete-nos ao passado, “o céu como um túmulo”. A lousa, sinônimo de um quadro-negro, pode ser lida como um elemento que ressoa no poema de Dick. A lousa é tradição, o clássico, o vinho e a verdade. A cultura clássica, reforçada pela palavra “musa”, no entanto, é invertida; passa por uma “metaformose”. O hoje é sem musa. Trata-se de uma cisão entre os tempos. “Hoje” o poeta escreve na blusa, extraindo a palavra da “lousa”, do “templo”, materializando no próprio corpo a poesia. O “hoje sem musa” é o próprio Leminski fazendo do corpo um CORPOEMA⁷⁸. Mas aquilo que separa, que corta, que rasura, marca ao mesmo tempo um limite sem fronteiras, por isso limiar, entre os dois tempos. Lembremos que uma rasura, em termos da desconstrução derridiana, inscreve um outro sentido além dela. O mesmo Ocaso, a mesma alquimia, o mesmo processo de transformação, nutre ambos. Leminski, ao mesmo tempo, transforma e é transformado pela abóboda de um Tempo/Templo. E já não sabemos se isso é fruto de um “acaso de papel”, ou de um destino prefigurado pelos “signos do zodíaco”.

Outro poeta marcado fortemente pela experiência simbolista é Ricardo Corona. Em entrevista a mim concedida, Corona chama a atenção para o verso polifônico, desenvolvido pelos simbolistas, bem como a influência de Dario sobre seu trabalho, não apenas devido à arte performática, que é por Corona bastante valorizada, mas também pela composição dos versos:

Poucos críticos se dão conta dessa riqueza nos nossos românticos e simbolistas. Preferem mexer em múmias. O que não me interessa nos simbolistas é justamente a forma. O verso polifônico do Cruz influenciou M. de Andrade. Apesar deste não citá-lo naquele ‘prefácio

⁷⁸ Leminski, seguindo os passos do poeta catarinense Lindolf Bell, cujos poemas conheceu, na tentativa de fazer do corpo um suporte para o texto, criou vários CORPOEMAS, poemas impressos em camisetas. Tirar o poema da lousa e colocá-lo na camiseta foi uma forma de integrar o poema no cotidiano. Bell definiu o tempo do poema como o dia-a-dia. Para ele, “equívoco é acreditá-lo pertencente a um tempo fechado ou ao livro fechado. O poema nasce do contato diário com a alegria ou a dor coletivas” (BELL, 1974, p. 222).

interessantíssimo' em que fala de polifonia. E verso 'ambiente', para mim, está no sentido de trazer a maior carga possível de sensações, por exemplo: "um peixe roça a pele da pedra", que é um verso meu, mas isso quem me ensinou foi o simbolismo, ou melhor, minhas leituras contemporâneas, especialmente Cruz. Mas Dario também, sem dúvida (CORONA, 2009).

Em seu livro de estreia, *Cinemaginário* (1999), que no próprio título já sugere a ideia da poesia como cinema e imaginação, como prótese do olhar e pensamento, como magia e técnica, Corona exercita com recorrência o verso polifônico, não apenas no já citado "um peixe roça a pele da pedra", como também em outros momentos: "as ondas lambem a orla / e gozam espumas", em que a natureza, ao passar por um processo de antropomorfização, via linguagem, cede espaço ao erotismo de uma imagem que intenta, com o espetáculo, reconstituir o Éden. Aqui, a antropomorfização, traço forte de uma dicção simbolista, está assimilada no próprio título do poema: "**Andróides** drogados no replay de Édens". A natureza é não apenas antropomorfizada, mas também imaginada como cinema: "no cine céu / a sessão inicia pelo fim / (o rubro horizonte nubla de repente)". A alusão ao *Cine céu* é significativa, já que o poeta está buscando captar um procedimento inerente ao cinema e à poesia. Como no cinema, como na poesia, repetição e diferença se constituem como elementos primordiais no ato de montagem. Giorgio Agamben, ao discutir o cinema de Guy Debord, soube captar com preteza essa relação. Para o filósofo, a "paragem" mostra-nos que o cinema está muito mais próximo da poesia do que da prosa, pois *enjambements* e cesuras são traços da poesia. É nessa perspectiva que Alberto Pucheu discute o ensaio de Agamben sobre Guy Debord, observando que a montagem, que se caracteriza como elemento constitutivo da técnica composicional cinematográfica, "segue conceitualizações afins às dos 'institutos poéticos' na medida em que suas condições de possibilidade se estabelecem no duplo tensivo da 'repetição' e da 'paragem'" (PUCHEU, 2010, p. 91). Pucheu ainda nos diz, seguindo o caminho trilhado por Agamben que repetir uma imagem previamente existente é "repeti-la em sua diferença, ou seja, ainda que o retorno diga respeito a um suposto mesmo, pelo corte que o força à paragem e à montagem, o que dele aparece é sempre um outro" (*idem*, p.91). Se tomarmos, com curiosidade e imaginação, a poética simbolista e a poesia de Corona como estrelas que fazem parte de uma mesma

constelação, vendo nessa constelação a teia sîgnica de um grande filme, de uma série cinematográfica, perceberemos que no retorno das imagens simbolistas funciona o retorno com diferença de uma cena anterior que por meio dessa “repetição” e “paragem”, faz brotar uma imagem dialética que é o próprio *Cinemaginário* de Ricardo Corona. Talvez seja por isso que Wilson Bueno tenha afirmado no posfácio do livro o jogo entre a repetição e a diferença que levou Corona a criar “poemas-câmera”:

À parte o magnífico trato com as palavras, aqui em particular o poeta se declara, à luz do cinemaginário, o buscador do movimento que há por detrás da simpleza às vezes ingênua das coisas, o que há no movimento extraordinariamente repetível da miragem e que, por se repetir, ainda uma vez nunca é a mesma e glosa a sua pele inédita sob o sol (BUENO in CORONA, 1999, p. 83).

Wilson Bueno, em outra passagem, nos fornece outras pistas que apontam para o “simbolismo” de Corona: “(...) *Cinemaginário* é um livro para além do ver, posto que perscruta e tateia, e pela teia da aranha, aranha ávida, já envolve o objeto que *descreve*, querendo-o inteiro, pura teima, o gosto insistente de buscar o que é que há atrás da imagem” (BUENO in CORONA, 1999, p. 82). Como não ver aqui o princípio básico da poética simbolista? Uma poesia além do ver que “perscruta e tateia” seu objeto na intermitência do “ver” e do “tocar”, que “envolve o objeto que *descreve*, querendo-o inteiro”, buscando o que há “atrás da imagem”. Relembremos as colocações de Leminski sobre o significado do símbolo, onde encontraríamos o “culto do oculto”, a “capacidade de ler/escrever o signo não-verbal”, e “a incapacidade de traduzir o ícone com palavras”, como se referiu Leminski a Dario Vellozo (LEMINSKI, 1983, p. 54). E o que vemos atrás das imagens senão o culto de um outro oculto, *ad infinitum*, um bosque de correspondências e ícones? Leminski leva adiante o argumento, observando que essa experiência ocorre em “plano trans, infra ou ultraverbal, no plano icônico, no plano do Mistério e do Oculto, para quem olha os signos com telescópios verbais” (LEMINSKI, 1983, p. 57).

Em *Cinemaginário*, o telescópio verbal é substituído por uma lente de cinema, outra espécie de prótese do olhar como o caleidoscópio. Se as pistas de Wilson Bueno e de Leminski já nos satisfazem, o que

dizer, então, das palavras do próprio Corona, numa das notas sobre as sessões VORTEX e LUNARES que integram o livro:

VORTEX e LUNARES. Movimento e desconstrução da paisagem-em-destruição. Chips franqueados do futuro. Fragmentos de memórias ou lugares inventados na voragem do olho da mente (alucinação, miragem). O olho-câmera focaliza a alma da paisagem para reinventá-la – na sua decadência – através de seus fenômenos e movimentos naturais, menos narcisistas, mais intempestivos e combinados com a presença do ser humano. Paisagem sobre a luz da lua (não explica). Paisagem solar (explica). O invisível invade o visível. O visível exposto ao seu exagero (CORONA, 1999, p. 78).

Impossível não ver aqui um elogio ao que há de mais contundente na poesia simbolista: reinventar a paisagem na sua decadência e deixar que o invisível invada o visível, que se opere a determinação de uma indeterminação, diria-nos Décio Pignatari, pensando em Mallarmé, e em outras palavras, Corona, de maneira menos educada, dizendo sobre si mesmo: “O visível exposto ao seu exagero”. Será coincidência, em *Lunares*, o diálogo com as *Litanias da Lua*? A epígrafe da sessão é de Jules Laforgue e o primeiro poema, intitulado “Ondas na lua cheia”, leva o subtítulo “poema sob influência”, uma influência que viria não só da lua, mas também do simbolista. É o que o poema mostra e não mostra. Deixemos que ele mesmo diga:

A lua que tudo assiste
Agora incide

O mar
- sob efeito –
Ergue-se
Crispado de ondas espumantes

Sua língua de sal
Lambe e provoca
As escrituras da areia firme

Ondas deslizantes
Redesenham

Onde outras ondas ainda
Desredesenharão,
Fluindo
No fluxo
Da influência

Sob efeito lunar
O mar muda
E a lua,
Antes toda,
Agora, mínima

(

E quem com ela muda?)
(CORONA, 1999, p. 29).

O poema é elucidativo em suas sugestões: o poeta “desredesenha” Dario, Laforge, Cruz e Sousa e *tutti quanti*.

Ricardo Corona intitula seu CD-LIVRO de *Ladrão de Fogo*, uma referência às palavras de Rimbaud, na “Carta do Vidente”, endereçada a Paul Demeny, em que escreveu que “o poeta é um verdadeiro ladrão de fogo”. Estamos na esfera daquela vidência que comentamos anteriormente no poema “Alma Penitente”, de Dario. Mas há um outro sentido, apontado pelo próprio Corona: “**Ladrão de** (apropriação da referência) **fogo** (vitalização da referência em outro contexto). Do universo ao multiverso. Da invasão de propriedades artísticas, culturais e intelectuais à contaminação das formas, conceitos, conteúdos” (2001, s/p).

No multiverso de Corona, encontramos referências – por ele citadas no encarte - que vão da síntese poético-visual de Eliane Borges a Walt Witman, passando pela oralidade deslitteralizada de Jardelina da Silva, pelas (de)composições de fado e tango em Grace Torres e Vitor Ramil, bem como por Leminski, Duchamp, Tom Zé, Laforge, Baudelaire, Lobão, Bashô, Foulcault, Wim Wenders, Pasolini, entre outros. Mas de todas elas, uma marca mais forte, como equimose, os textos que integram *Ladrão de Fogo*. É Cruz e Sousa e seu verso-ambiente e polifônico. Aliás, os poemas “Vitalização” e “Antífona”, do poeta de Desterro, foram interpretados no CD-LIVRO. Mas não se trata apenas de assimilação. Não basta ser apenas ladrão. Corona, performático, é a própria obra. É o *Ladrão de Fogo*, seu próprio livro. Quer roubar, apropriar-se da referência e revitalizá-la em outro contexto,

“desredesenhando-a”. Para isso, faz ready-made com o próprio ready-made, em “Duchampoemachang”: “Como no koan com Po-Chang / mijeí no urinol de Duchamp”. Trata-se do mesmo no outro, como no poema Simbolista, cujo primeiro verso é citação integral do sétimo verso de “O Grande Momento”, de Cruz e Sousa:

SIMBOLISTA

céus e mais céus e céus transfigurados
feitos de azuis raros e lilases rarefeitos
que em céus de sampa acrescenta
matiz desvairado à estampa modernista
mais sete entrecéus contaminados
um canto polifônico que repercute
num blues e sousa contra o vento
um olhar caleidoscópio que reflita
céus e sóis e sons simbolistas
(CORONA, 2005, p. 70).

O poema, que não gratuitamente serve como epígrafe de nosso trabalho, explora os verbos *acrescentar*, *refletir* (no sentido visual) e *repercutir* (aqui, no sentido sonoro). Acrescentar, segundo o dicionário, quer dizer: juntar uma coisa a outra, adicionar; juntar uma coisa a outra para fazê-la mais numerosa, somar; dizer (algo) para completar ou estender o que dissera antes; tornar (algo ou alguém) maior, melhor, mais rico. Repercutir significa reproduzir (-se) por reflexão (som, luz), bem como impressionar, ter consequências, causar comentários. Ambas as palavras possuem o sentido de uma adição, algo que se “junta” e que se “dissemina”, suprimindo uma falta e fornecendo um excesso. É como uma fala que se acrescenta como suplemento à presença do *ente*, essência – *ousia*, *eidos*. É como uma escritura que se acrescenta como suplemento à fala viva e presente a si. Segundo Silviano Santiago, lendo Derrida, “o movimento da suplementaridade possibilita a abertura de uma cadeia de fios suplementares (*fiis supplémentaires*) onde um suplemento se deixa modelar (*typer*), substituir por seu duplo – suplemento de suplemento” (SANTIAGO, 1976, p. 89). No poema de Corona, o simbolista é interpretado como um suplemento acrescentado ao nosso modernismo. Os “céus e mais céus e céus transfigurados”, que aqui são céus simbolistas, acrescentam aos céus da “Sampa” modernista e concreta o “matiz desvairado” e o verso polifônico. A dimensão musical simbolista é recuperada por Corona, alcançando o ambiente icônico que observamos. O “matiz desvairado” dos simbolistas,

acrescentado aos contemporâneos repercute musicalmente “num blues e Sousa” contra o vento, formando um cadeidoscópio que reflete céus e sóis e sons. A sinestesia, marcada pela junção entre sensações visuais e sonoras, é reforçada pelas aliteraões que encarnam em um poema sobre o simbolismo a própria linguagem simbolista. Trata-se de lhe roubar o fogo, oxigenando a sua combustão com o intuito de revitalizá-la. Corona devolve potência não apenas ao simbolismo, mas também aos céus por ele transfigurados, ou seja a Leminski, o primeiro a associar a figura de Cruz e Sousa ao Blues. Acrescenta, assim, algumas pedras coloridas ao cadeidoscópio do penúltimo verso. Como não ver aqui a imagem fascinante do mosaico de cacos e cores, descrito por Baudelaire no texto “Moralidade do Brinquedo”, em que Didi-Huberman encontra uma expressão adequada para a dialética benjaminiana das imagens?:

El material visual del caleidoscopio – a saber, lo que se coloca en el tubo entre el vidrio pulido y el vidrio interior – pertenece al orden del desecho y de la diseminación: trozos de telas deshilachadas, conchillas minúsculas, baratijas de vidrio trituradas, pero también plumas rotas, toda clase de polvos...el material de esta imagen dialéctica es la materia dispersa, un desmontaje errático de la estructura de las cosas (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.171-172).

O caleidoscópio, como jogo, como “caixa de malícias visuais”, teria o poder de romper em todo momento o contínuo da história e fazer interpenetrar-se um “passado da sobrevivência” com um “futuro da modernidade”, ou seja, pressupõe de um lado a violência da desmontagem, o caos, e do outro o valor do conhecimento, por meio do procedimento da montagem, o saber. Suas imagens se fazem e refazem constantemente como um rio em torvelinho. A fenomenologia do brinquedo teria permitido a Benjamin, via Baudelaire, articular melhor o duplo regime temporal de uma mesma imagem, “essa dialética em suspensão produtora de uma visualidade ao mesmo tempo originária (ursprünglich) e entrecortada (sprunghaft)” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 167). Isso porque nas configurações visuais sempre entrecortadas do caleidoscópio está em jogo a “polirritmia do tempo”, a “fecundidade dialética”. Estamos diante de uma caixa inteligente, uma caixa de malícias, que propicia uma montagem de “simetrias desmultiplicadas” – para usar expressões de Didi-Huberman – uma caixa cujas imagens se

disseminam e se renovam a cada movimento do objeto. A imagem do “aparelho mágico” ressurgem em Jarry, na sua tentativa de superar a metafísica. O ser deixa de ser concebido como um ente superior que fundaria a constância dos demais entes percebidos, e passa a ser entendido como um Vazio ou um Não-ente, ou seja, um “caleidoscópio mental irisado (que) se pensa” (JARRY *apud* DELEUZE, 1997, p. 105). O caleidoscópio é, assim, uma máquina de fabricar o tempo e o vazio. É também pensando em Jarry, e mais especificamente em seu livro *Messalina*, que Brunella Eruli associa os ready-mades com a potência de um caleidoscópio:

Les textes ready-made, collés ou montés sur une toile qui n'existe pas en dehors des rythmes qui la construisent, sont les signes d'une totalité perdue, pointes émergeant des profondeurs que recèlent les images ou les mots.

Les images, ludions, montent à la surface du texte, elles suivent les errances de l'imagination qui projette des éclairages toujours différents sur les formes et les significations en transformation continuelle, comme dans un kaléidoscope.

Comme le phénix, comme la spirale, comme la roue du martyr de Sainte Catherine chez DURER, tout texte ramène par envers soi des mots, des sons, des images parfois indéchiffrables, parfois lumineuses; tous ces matériaux créent une nouvelle forme, provisoire.

Carrefour où les images et les mots jouent les uns sur les autres, le texte est un espace ouvert aux échanges, un écran où les apparitions provenant de tous les horizons accrochent leur mystérieuse ambiguïté (1979, p. 81).

Brunella Eruli associa os ready-mades de Jarry, signos de uma totalidade perdida, com o movimento de um espiral, com o ressurgimento da vida, figurado na imagem de Fênix, e com o caleidoscópio, que é capaz de criar novas formas, novas luminosidades, novas imagens.

O “olhar caleidoscópio”, a que se refere Corona, que poderíamos chamar aqui também de imaginação, nos conduz a essa máquina simbolista de produzir imagens e de disseminá-las refletindo “céus, e sóis e sons”. Para saber é preciso imaginar, ver a poesia com “telescópios verbais”, como um “cinemaginário”. A imaginação é o

caleidoscópio que produz e monta suas imagens, disseminando assim uma forma alternativa e bem sucedida de conhecimento.

O acúmulo de referências à tradição, o jogo de cores e sons, abolindo a referência por meio da rarefação, na escrita simbolista, funcionaria assim como o acúmulo de entulhos, cacos de vidro, que formam um caleidoscópio que não só questiona o tempo linear da história, como alcança a dimensão dialética sugerida por Benjamin. Aliás, a imagem do caleidoscópio é recuperada pelo filósofo em seu estudo sobre Charles Baudelaire. O filósofo associa o sentimento de *Spleen* à ideia de catástrofe em curso:

O curso da história como se apresenta sob o conceito de catástrofe não pode dar ao pensador mais ocupação que o caleidoscópio nas mãos de uma criança, “para a qual, a cada giro, toda ordenação sucumbe ante uma nova ordem. Essa imagem tem uma bem fundada razão de ser. O conceitos dominantes foram sempre o espelho graças ao qual se realizava a imagem de uma “ordem”. - O caleidoscópio deve ser destruído (1994, p. 154).

Poderíamos ler o fragmento da seguinte maneira: Benjamin nos aconselha a não nos ocuparmos com o “curso da história”, que se apresenta sob o conceito de catástrofe, mas sim com o giro de um caleidoscópio, formulando assim um conceito de história – lida a contrapelo – logo, não linear. Dessa forma, Benjamin aproxima o exercício do pensador – que bem poderia ser o do poeta simbolista – a um jogo infantil. O jogo entendido como uma espécie de profanação. É nesse sentido que João Cícero Teixeira Bezerra aproxima o caleidoscópio benjaminiano à noção de profanação agambeniana:

Nada é mais estratégico do que a percepção de uma resistência. E a luta/defesa de Benjamin em favor do emblemático, do alegórico e do enigma - que dentro de si conserva uma resistência a decifração -, deve ser compreendida como uma tática de profanação contra a ideologia dominante. O estranhamento que a intenção emblemática provoca na classe dominante se deve ao fato de esta classe desejar destruir o caleidoscópio e buscar sempre a transparência própria do espelho (...)

A criança profana ao transformar em jogo o que está sacralizado na esfera da economia, da guerra e do direito. Etimologicamente economia se relaciona com as leis da casa (oikos = casa; nomos = lei), com a sua organização. A guerra tem o seu significado diretamente ligado às lutas territoriais, numa busca sincrônica pelo mesmo espaço. E é o direito que legisla sobre estas realidades conflitantes (a da casa e a dos territórios em guerra). Por conta disso, quando a criança brinca com carrinhos de guerra, ou de casinha, ou com espelhos (no caso, do uso do caleidoscópio), ela está retirando este objeto da esfera do sagrado – que está separado nessas categorias disciplinares (e disciplinadoras): economia, guerra e direito – devolvendo-lhe o seu livre uso, profanatório. Portanto, é por isso que Benjamin deseja que o pensador se coloque diante da história como uma criança a girar um caleidoscópio. Assim como uma criança a jogar, o pensador pode fazer com que a configuração do caleidoscópio crie a cada novo giro uma nova ordem que não mais está atrelada a uma falsa ordenação gerada pela "máquina de subjetivação" do dominador da história. Este conta a história sempre a partir de uma linha reta, cujas ações (práxis) históricas são sucessivamente os seus feitos e as suas conquistas (BEZERRA, 2009, p.1).

Relembremos que esse jogo é feito de cacos de vidros e espelhos que, a cada instante, compõe uma nova imagem. É nesse sentido que lemos a palavra no poema de Corona e no fragmento de Walter Benjamin. O elogio do caleidoscópio, em Benjamin é a valorização do alegórico e do enigmático, elementos característicos do poema simbolista. A estratégia desse pensamento, reforçada na imagem do brinquedo, que percorre a poesia simbolista, bem como às suas sobrevivências comungam de uma vontade que pode ser lida como uma “tática de profanação” contra uma poesia retiniana, parnasiana, referencial. É uma tática que, para usar um termo caro a Baudelaire (1995, p. 862), analisando Constantin Guys, é *mnemônica* e não *mimética*, já que o artista, ao exercitar a *memória* e a *imaginação*, marca com uma *energia instintiva*, “os pontos culminantes ou luminosos de um objeto”. É uma tática não devotada ao discurso da transparência. É um

pensamento dirigido ao próprio pensamento, muito mais próximo da lógica expressionista do que da lógica impressionista, ou seja, é uma máquina de produção de imagens, de profusão de engenhos. A natureza não pode ser escrita aqui senão como *sobrenatureza*. Daí o elogio do mistério, em Mallarmé, e a afirmação de Dario Vellozo de que o artista é cerebral, enquanto o burguês é ventríloquo.

Essa poética, como *profusão de engenhos*, ou agudezas, nos leva a uma outra rede de possibilidades, não menos interessante. Refiro-me às afinidades entre a poesia simbolista e a dita poesia neobarroca⁷⁹. Não à toa o jesuíta catalão Baltasar Grazián intitulou um dos mais importantes estudos sobre o barroco de *Agudeza y arte del ingenio*.

Haroldo de Campos, em um texto produzido para o catálogo da exposição “Brazil: body and soul” analisou os fios dispersos do barroco na literatura brasileira, a partir do barroco do século XVII, projetando-o na criação do presente. Seu objetivo era mostrar a “pervivência” transmigratória desse estilo no Brasil. Nessa linhagem de sobrevivência, o poeta insere duas figuras do nosso simbolismo: o Sousândrade “preciosista” de *O guesa* e de *O novo Éden*, entre barroquista e simbolista; e Cruz e Sousa, o “cisne negro” que, não por acaso, “num soneto escravagista, celebrou a pompa da linguagem de Gôngora” (CAMPOS, 2004, p. 14), produzindo homenagem semelhante ao do nicaraguense Rubén Darío, também a Gôngora, em *Cantos de vida y esperanza* (1905). A recorrência ao programa benjaminiano é válida, já que é nessa mesma linha que Benjamin aproximou o barroco de vanguardas como o expressionismo, em seu estudo sobre o drama barroco. Nessa mesma linha, o poeta brasileiro Anelito Oliveira (1996), no artigo “Tensão barroca no simbolismo”, percebeu no poeta José Severiano de Resende, que era da mesma geração de Dario, uma “tensão barroca”, presente não apenas em sua poesia, mas em sua própria vida, dividida entre os desejos do corpo e as angústias da alma, que geraram nele uma contradição entre espírito e matéria, entre o padre e o homem, entre as coisas de Deus e as coisas do mundo.

⁷⁹ Para dar um exemplo, lembremos que Jeferson de Mello chama a atenção para o fato de que o acúmulo de termos auxiliares nos longos períodos do poema em prosa de Cruz e Sousa, embora deva muito à retórica do Romantismo, “articula-se também ao aspecto neo-barroco do *art nouveau*” (2008, p. 149). Ou seja, o poema em prosa seria um método de captar o pré-poético, nos deixando a impressão de inacabamento, ou mesmo de proliferação das formas. É o que podemos perceber em textos como *Catatau*, de Leminski, e *Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno, que se situam tanto numa linhagem neo-barroca, chegando a figurar em antologias como *Jardim de Camaleões*, bem como numa linhagem simbolista, do poema em prosa.

Como na casa barroca descrita por Deleuze (2005), a casa simbolista possui dois andares que se comunicam: um composto por céus e nuvens de um nefelibata nato; outro composto pela terra onde habita um albatroz ferido, “exilado no chão, em meio à turba obscura” (BAUDELAIRE, 1995, p. 108). Se como nos dizia Deleuze, seguindo os rastros da filosofia de Leibniz, o traço principal do barroco é “a dobra que vai ao infinito”, poderíamos pensar que o simbolismo re-dobra, com diferença, as dobras da matéria e da alma barroca. O filósofo encerra seu livro sobre Leibniz e o barroco afirmando que “descobrimos novas maneiras de dobrar, mas permanecemos leibnizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar” (DELEUZE, 2005, p. 228). Não é à toa que Deleuze tenha encontrado em Wagner e Debussy - inspiradores da poesia simbolista -, um modelo de texto musical que se dobra sobre si mesmo. O filósofo percebeu também que a dobra “é a noção mais importante de Mallarmé; não somente a noção, mas sobretudo a operação, o ato operatório que fez dele um grande poeta barroco. *Herodiade* já é o poema da dobra” (*idem*, p. 59). Por meio de uma aproximação entre barroco e simbolismo, talvez possamos perceber a sobrevivência do simbolismo na poesia do presente, através das dobras do neo-barroco.

Arturo Dávila, em um interessante artigo sobre a relação entre Mallarmé e o barroco, discutiu a importância do neobarroco em re-colocar no palco poético o barroco e o simbolismo. Para ele, foram os simbolistas, os vanguardistas e os surrealistas que legitimaram os procedimentos estéticos de Gôngora:

Sólo tres siglos después, cuando el simbolismo, las vanguardias y el surrealismo han legitimado sus procedimientos estéticos, Góngora, al ser *resucitado* por la Generación del 27, puede descansar en paz. No entender su poesía, o entenderla de manera simplemente musical, rítmica o bien “disparatada” - a la manera de Gerardo Diego -, no importa. Es juego, es gozo, es placer. Es desgaste y fruición y el neobarroco atiende a ese llamado (DÁVILA, 2009, p. 17).

Lezama Lima, leitor de Gôngora, aprendeu com Pascal a lição de que, como a verdadeira natureza se perdeu, tudo pode ser natureza e, assim, aproximou a tradição de Pitágoras, para quem “só o símbolo dava o signo”, à de Mallarmé e Baudelaire. Aproximou-se, por consequência,

de Mallarmé ao perceber que a arte nasce de um mistério e “não da horticultura da preguiça” (LEZAMA LIMA, 1996, p.21). Ou seja, a mesma dimensão enigmática que faz reviver Pitágoras em Mallarmé é aquela que leva Dario a traduzir os “Versos de Ouro”, e imaginar o ressurgimento do filósofo de Samos e de seus ideias na Curitiba *fin-de-siècle*. Pitágoras faz parte daquela galeria de homens em que Lezama Lima percebe as permanências na posteridade, homens que “mesmo depois de mortos seus dedos de escriba egípcio, como num sonho, vão passando novos capítulos” (*idem*, p. 29). O poeta cubano, que entendia a poesia como forma de “conhecimento absoluto”, capaz de substituir a religião, só poderia ficar encantado com o simbolismo, como observou no ensaio “Novo Mallarmé”, de 1956:

No percurso do verso francês, ao longo do século XIX, tinha-se assegurado a posição de perigo, o risco da descoberta, a arrogância de uma aventura que se levanta com as imensas exigências do eu separado. Essa aceitação, sem reparos e bem ao gosto da simpatia, da novidade, do desafio, da presunção de infinitude, que nos fazia desfalecer e como que obrigar-nos ao abandono da preguiça, alcançara um perigoso prestígio cujo fulgor continua fascinando o enlace das gerações (LEZAMA LIMA, 1996, p. 30).

Nesse contexto, para Lezama, Baudelaire procedeu de uma forma arrojada, mas “estava reservado a Mallarmé o segredo das imensas acumulações exigidas pelo movimento do verso ou pelas penetrações da estrofe” (*idem*, p. 31). E no mesmo ensaio, conclui que três séculos depois é como se Mallarmé tivesse escrito a mitologia que deve servir de pórtico a *don Luis de Gôngora*.

Irlemar Chiampi, ao repensar o barroco na perspectiva de uma arqueologia da modernidade, observa que Rubén Darío foi o poeta latino-americano em que se verifica a primeira modalidade de reapropriação, mesmo que ainda insipiente, do barroco, no simbolismo: “(...) no poeta nicaraguense, a mescla e pugna de americanismo, galofilia e hispanismo resultou em uma versão do barroco coerente com o projeto modernista de alinhar a nossa literatura com o parnasianismo e o simbolismo” (CHIAMPI, 1998, p. 5). Em Rubén Darío, simbolismo e barroco fazem parte de um mesmo universo de afinidades eletivas: “Como la Galatea gongorina / me encantó la marquesa verleniana”, cantou no poema “Yo soy aquel que ayer no más decía” (DARÍO, 2006,

p. 51). De certa forma, esse acontecimento não está de todo distante do “descobrimento” da metáfora gongorina recuperada no contexto crítico europeu simbolista, que se iniciou com a recuperação de Gôngora por meio de Mallarmé. É justamente depois da revolução da linguagem poética finissecular que “Gôngora se torna legível na modernidade e pode, finalmente, ser resgatado pela geração espanhola de 27, para inseminar a operação criadora da poesia contemporânea (...)” (CHIAMPI, 1998, p. 6). Ou seja, com a poesia simbolista o barroco ganha potência, ressignificando-se ao longo do século XX, até chegar ao movimento que se convencionou chamar de neo-barroco. Lembremos que o elogio do mistério, do enigma, que move Mallarmé e outros simbolistas, reaparecerá na leitura do barroco proposta por Lezama Lima, que recupera a “obscuridade” do movimento, através do “incondicionado poético”, inscrito na versão moderna da “dificuldade do sentido”:

Nesta, preside o que Lezama designou como “incondicionado poético” ou descondicionamento dos nexos causais entre o significante e suas referências já culturalizadas. A metáfora barroca na poética lezamiana transmuta-se em uma operação de analogias imprevisíveis que criam uma duração imaginária absoluta na matéria verbal, em busca do rumor misterioso do mundo invisível (CHIAMPI, 1998, p. 6).

O argumento de Irlemar Chiami não poderia ser mais esclarecedor. Estaríamos aqui diante das correspondências simbolistas, e de sua tentativa de tornar visível, ou quase visível, por meio da sugestão, o mundo invisível? Novamente, constatamos a importância de Mallarmé e outros simbolistas para Lezama, e o porquê de seu interesse no pensamento do poeta de “Um lance de dados”.

Outro aspecto que merece ser lembrado nesse jogo neobarroco/simbolismo diz respeito à visão pessimista da história. Anteriormente, falávamos na contra-modernidade como uma vontade que percorre não só o sagrado selvagem que aparece nas seitas do século XIX, bem como em outras posições simbolistas. Não seria fortuito lembrar que é também como uma espécie de contra-modernidade que o neobarroco se sustentará. Chiami lembra que o neobarroco investe no jogo e na reflexão como prática discursiva da debilitação da historicidade e do descentramento do Sujeito, elementos de um

paradigma que formará o pessimismo que o barroco materializou na tirania e no martírio do soberano:

Se o barroco é a estética dos efeitos da Contra-Reforma, o neobarroco é o da contra-modernidade. Naquele, a visão pessimista encarna-se no Príncipe que encena a melancolia para legitimar-se no poder, neste desloca-se a encenação para a figura do Autor, em cujo ato de escrever a melancolia adquire valor crítico de sua deslegitimação no poder do texto. A crise da autoridade não é, porém, toda a crise da modernidade que os textos neobarrocos não cessam de representar (*idem*, p. 18-19).

Lembremos também que em *La expresión americana* (1993), ao apresentar a tensão e o plutonismo como categorias que diferem o nosso barroco do europeu, Lezama observa que o barroco latino-americano não valorizaria simplesmente uma justaposição de elementos religiosos de culturas opostas, mas o “impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo” (LEZAMA LIMA, 1993, p. 83). Aqui, o sentido da palavra “símbolo” está bastante próximo da acepção dos simbolistas. Trata-se do sentido etmológico, *sumballein*, que em grego que dizer pôr junto, reunir, harmonizar. É óbvio que os resultados são bastante diferentes. Para Lezama, trata-se de pensar o símbolo como um instrumento que permite ao colonizado expressar-se por meio da síntese entre a sua cultura e a do colonizador, em busca de uma contra-conquista. Para o simbolista, trata-se, como já vimos, de “pensar por imagens”, de constituir uma consciência icônica, capaz de “reunir”, de “juntar”, de “harmonizar”, o signo icônico e o signo verbal, mesmo que utopicamente, tendo em vista a sua irredutibilidade. Essa aproximação, aqui, não é uma forma de justificar a existência de uma modernidade antes mesmo do simbolismo - ou de modernizá-lo através do conceito de arte revolucionária, em plena pré-modernidade, como quer Irlemar Chiampi e outros -, mas pensar que essas afinidades renderam opções de leitura e escrita que foram fecundas na sobrevivência desses dois movimentos, no século XX. Não se trata também de diferenciar o nosso simbolismo do simbolismo europeu, como vários leitores fizeram com o barroco, procurando demarcar uma identidade estável e confortável, política e esteticamente. O debate parece inócuo e insuficiente. Assim, não nos satisfaz a posição que vê no simbolismo brasileiro uma “cópia” mal sucedida da poesia finissecular europeia, ou como uma vontade

provinciana de “cosmopolitizar” a vida e a arte no Paraná, depois do retorno de João Itiberê. Assim, talvez pudéssemos pensar o simbolismo como um movimento trans-histórico e trans-geográfico, em direção a uma “meta-história”, como quis Lezama em relação ao Barroco, colocando-o na lógica do constelar e não do *logos* hegeliano.

Omar Calabrese, em *A idade neobarroca* (1987), mesmo não discutindo a poesia moderna, analisa uma série de conceitos que são noções-chaves para ler a poesia simbolista: Hermetismo, vagueza, obscuridade, indefinição, imprecisão, enigma, informe, entre outros. Sem contar a análise dos fractais que bem poderia ser vista como a manifestação mágica de uma projeção caleidoscópica e simbolista. São expressões que chamam a atenção para a proximidade entre os dois movimentos. Evidentemente, o barroco subentendido do neobarroco não é o mesmo, assim como o simbolismo que se depreende dos contemporâneos também. Talvez por isso Haroldo tenha falado em transbarroco ao se referir à pervivência do estilo do século XVII. O que nos interessa aqui não é necessariamente ler as dobras do barroco na poesia simbolista, mas observar que a poesia neobarroca faz perviver também a poética simbolista.

Curiosamente, o Paraná, terra que Dario escolheu para reviver a Hélade, é também o berço de uma série de poetas interessados na poesia neobarroca: Ricardo Corona, Josely Vianna Baptista, Paulo Leminski, Wilson Bueno, Rodrigo Garcia Lopes, entre outros. Seria essa recorrência o sintoma de uma forte imaginação simbolista que ronda a terra dos pinheirais?

A pergunta nos ajuda a entrar em uma questão que me parece pertinente, a poesia neo-barroca. Poderíamos colocar em rede a poesia simbolista fazendo-a ressoar na dicção neo-barroca que exerce, hoje, papel importante, não apenas na poesia brasileira contemporânea, mas também latino-americana; estaríamos, assim, seguindo Omar Calabrese quando este afirma que o progresso das ideias nasce quase sempre da “descoberta de relações impensadas, de ligações inauditas, de redes inimaginadas” (1987, p. 21). Essas relações impensadas, que demonstram afinidades entre poesias de tempos diferentes, bem como a sobrevivência de umas sobre outras, pode nos ajudar a ler melhor a poesia do presente.

Um poeta muito interessado pela poesia neo-barroca e, ao mesmo tempo, pelo simbolismo, é Claudio Daniel. Régis Bonvicino apontou na orelha do livro *Yumê* para o diálogo da poesia de Cláudio com o simbolismo, com a tradição oriental e com o neo-barroco. Mas, assim como em outros poetas, essas relações não são de dependência.

Não é à toa que o poeta tenha dedicado os poemas da sessão “noite-espelho”, de *Yumê*, à memória de Ernâni Rosas, sessão em que mimetizou procedimentos poéticos do simbolismo, que resultaram em expressões como: “amareladamente / a lua / irrompe / ne teia”; “luazulada / alvíssima / deslinda- / se no céu”; “ – lua / em luas / refletida, / prata / em prata / lucilada”; “esbranquiçadas / estrelas / prateiam / o negrume / cetinoso / com lácteos / jatos / (deslumbre / de luzes)” (DANIEL, 2002, p.139-145). Em outro momento, Cláudio Daniel escreve um conto intitulado “Gavita, Gavita”, em que incorpora em sua voz a voz de Cruz e Sousa⁸⁰, como se a voz do poeta de Desterro “reencarnasse” – sobrevivesse – no corpo do poema de seu contemporâneo:

(...) ela está enfeitiçada, e me apavora. eu sorvo sua treva, e afundo em visões de taumaturgo. insano, febril, como quem fuma visões de navios e cetáceos, desenho portais de estranhos labirintos, dragões de esquecida tapeçaria, sinos de catedrais submersas. vejo a noite decapitada. ouço a chuva que cai, tênue como o som de um cravo metafísico, remota sonata para medo e medula, no patíbulo das horas. recordo seus olhos de cravos e cravinas. seus olhos de uma tarde em setembro, quando havia um céu de seda e o apito do trem na estrada de ferro. eu via suas mãos crescendo como ventosas, os lábios de estilete, o corpo querendo voar. meninos morenos corriam na estação, sombrinhas e sobretudo criavam asas, uniformes e tabaco gritavam em cinza, um topázio virava uma estrela. esta foi a tarde azul da metempsicose (DANIEL, 2004, p.1).

Não estamos diante de um retorno do simbolismo na poesia de Cláudio Daniel, mas de uma experiência poética que reconhece nessa poética uma fonte produtiva para a poesia do presente. Ademir Assunção percebeu em sua poesia o trânsito entre a concisão extrema e o jorro de “imagens-ideias” e o exagero na utilização dos adjetivos (*in* DANIEL, 2005, p. 220), traços que o aproximariam tanto do barroco quanto do simbolismo. Assim, a poesia de Cláudio Daniel revelaria uma

⁸⁰ Vale lembrar, a título de curiosidade, que Cláudio Daniel escreveu um ensaio sobre Cruz e Sousa, intitulado “Cruz e Sousa: e educação do olhar”, que pode ser encontrado no link que segue: <http://www.gratisweb.com/claudiodaniel/cruz.htm>

tensão entre “sensibilidade chinesa” e “volúpia barroco-simbolista”, o que pode ser observado no poema ‘Yumê’ (que quer dizer sonho), da série “cipango/cathay/brasilis”:

tu-
as pál-
pebras: me-
chas de te-
pida seda
escura;

- o charme
sutil da lua
trêmula, em
rápidos
traços
de pincel.

no tumulto
de teus
pequenos
pés, o salto
do felino e
o ágil rumor
de asas
da *butterfly*
(DANIEL, 2005, p.153).

A volúpia a que se refere Ademir Assunção, e que está ligada diretamente ao prazer dos sentidos, é produzida, aqui, por um movimento que oscila entre o melopaico e o logopaico, níveis característicos tanto do discurso poético barroco quanto simbolista. No poema “Li t’ái po”, que faz referência a um poeta chinês que bem poderia ser considerado simbolista, lemos uma tensão semelhante entre a concreção ideogramática oriental e a fluidez e sugestão simbolistas rumo a uma rarefação – semelhante àquela buscada pelas nuvens de Oscar Bony e de Tony Oursler. Destaca-se também um neologismo com ares de substantivo próprio, bem como o uso de procedimentos como a aliteração e a assonância:

No
Jardim
Verde-jade

Flores líquidas
Fluem, no tanque:
- aqui é além
De Qualquerparte
(DANIEL, 2002, p. 156)

Na poesia se Cláudio Daniel, portanto, não é apenas a aliteração que faz com que se opere uma aproximação com a “língua” simbolista. Até porque, antes mesmo desse movimento, as aliterações já eram praticadas. Para Péricles Eugênio da Silva (1979) Ramos é a combinação entre fluidez do ritmo + aliterações + sinestesia, novidade até então, que vai adquirir notável ênfase durante o simbolismo. É essa tríade que parece ser explorada por Cláudio Daniel, somada à valorização de neologismos.

Em “Marinha Barroca”, poema/prosa que bem poderia se chamar Marinha Simbolista, a justaposição de imagens em “azul-espuma-catarata”, “azul-lótus-krishna”, cria “imagens-ideias”, ícones, que contrastam com passagens como “a velha senhora obesa, vulva em pêlos esbranquiçados”, “sardônico bioquímico alemão” e a “bela ninfeta vietcong”. O poema, que começa reiterando elementos que poderíamos chamar de “sublimes” vão dando espaço a imagens que pontuam uma diferença. Aos poucos, a marinha barroca vai sendo rebaixada, afogada por seus personagens bizarros. No entanto, no final, recobra seu sentido: tudo o que sobra é o azul, o azul de Mallarmé e Dario Vellozo; como se o poeta pudesse afirmar a plenitude da marinha barroca e do azul simbolista frente ao mundo que os rodeia. Deixemos que o poema fale:

MARINHA BARROCA

o azul-espuma-catarata, azul-quase-branco-nébulas, de mar branqueado no azul-lótus-krishna; delfim que sulca em saltos as vagas azul-marinho-almíscar como graciosa dançarina cambojana, pés-apsara; e (miríades!) aves aquáticas em mandálicos dervixes rodopios rumo ao meru, imenso portal laqueado, sob o céu-plumas-lakshmi, que se abre como noiva. filetes de azul-violeta nas pupilas do inseto que vê: nos brancos lençóis de areia, a velha senhora obesa, vulva em pêlos esbranquiçados, suas lágrimas fermentando taças licorosas, sob o guarda-sol; o sardônico

bioquímico alemão, longas suíças platinadas, que corta o presunto em fatias, entre cusparadas; e a bela ninfeta vietcong, sinuosas pernas mecânicas, cujo olhar incendeia como napalm. por fim, o pinguim ártico banido por excessivo daltonismo. depois, nada se vê, só o mais puro azul (DANIEL, 2002, p. 136).

4.4 DARIO REAPARECE

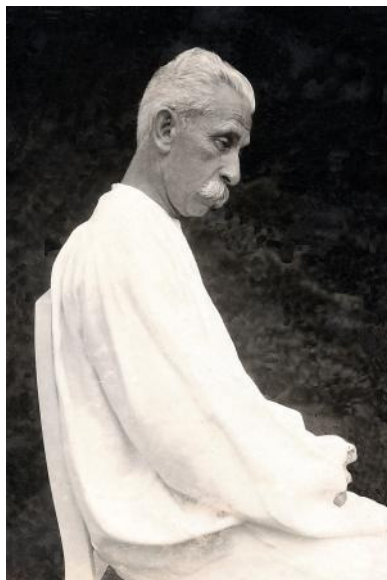
Em 2005, Dario reaparece em um poema de Alexandre França, publicado pela revista *Oroboro* – revista paranaense editada em Curitiba pelo poeta Ricardo Corona -, sob a forma de uma *ruína*. Um fantasma⁸¹ que segundo o poema, se espantaria ao perceber “que somos diferentes”, “que poetamos diferentemente / e que para isso / usamos as nossas próprias vidas”. O poema toca em uma das questões centrais da poesia simbolista e, principalmente, da crítica a ela endereçada, que a condenou por não “tratar de nossas vidas”. É o caso da postura modernista da revista *Joaquim*, que se apresentou como preocupada com os problemas do homem e do mundo, como vimos no segundo capítulo. O poema é encerrado de maneira no mínimo curiosa: “Dario / mora na rua São Francisco / Do largo São Francisco / n° 1020 / E aos sábados toma cerveja / Nos botecos / Da ordem”. O que fica sugerido, no poema, é que a poesia de Dario não encontraria sua justa maneira de “ser” na

⁸¹ É também como um fantasma que Dario aparece no artigo “Sabbath de nossos fantasmas”. Recentemente, Cid Desfepani, colunista da *Gazeta do Povo*, elencou no texto referido vários fantasmas que perambulam por Curitiba. Imaginou um curioso encontro entre eles nas Ruínas do Alto do São Francisco. Segundo Destefani, os fantasmas mais importantes safram de suas tumbas para vaticinarem sobre o futuro num *sabbath* abaixo da lua minguante perto da meia noite, na véspera do primeiro dia de 2011. Entre políticos, eclesiásticos, comerciantes, serviços e figuras como o São João Maria, a professora e fotógrafa Júlia Wanderley, surge Dario Vellozo:

Uma voz carregada de erres se faz ouvir, o espectro helênico de Dario Vellozo cercado por suas virginais musas, agora todas em trajes gregos, admiram o mestre que apregoa, em vibrante discurso, a necessidade de uma democracia espartana e transparente de parte dos governantes que tomam posse no despontar do dia (DESTEFANI, 2011, p. 21).

poesia de hoje. O poeta acaba, assim, sendo apresentado como uma espécie de “vulto” que “sobraria” na literatura: “Dario / Se no claustro descobrisse meus versos / O arrependimento lhe apeteceria: / Os endríagos que formava / Não lhe serviriam como antes / Servia”. Mas o que chama a atenção no poema é a maneira como Dario aparece, bebendo cerveja, abandonando os cultos, correndo para os versos foragidos, como uma espécie de espectro assustado, fugindo de um tempo que não é o dele:

Dario
Se no claustro descobrisse meus versos
O arrependimento lhe apeteceria:
Os endríagos que formava
Não lhe serviriam como antes
Servia.
(suas musas o usaram
e sua trupe o copiava bem)
Dario, meu caro,
Se acesso tivesse ao que hoje fazemos
Morderia os lábios de horror
Abandonaria os cultos
Correria para os versos foragidos.
Na unha cataria a poesia
Se soubesse que tal cativo
Esconde-se em coma
Num cafofo dentro de seu corpo
Este templo,
Talvez o doasse a um simbolista
Dario iria andar comigo, com ele e com ele
Tal seria seu espanto ao perceber
Que somos diferentes
Que poetamos diferentemente
E que para isto
Usamos as nossas próprias vidas
Dario
Mora na rua São Francisco
Do largo São Francisco
Nº 1020
E aos sábados toma cerveja
Nos botecos
Da ordem
(FRANÇA, 2005, p. 21).



(Figura 36)
Dario Vellozo

É também em torno de um espectro que gira a narrativa de José Castello, no romance *Fantasma*, publicado em 2001. O narrador anônimo, um arquiteto carioca radicado em Curitiba há alguns anos, recebera um convite do editor Zamenhoff para que escrevesse um ensaio sobre a cidade. O arquiteto produz o texto, partindo de uma figura que pudesse representar a cidade, nesse caso o escolhido é Paulo Leminski, mas antes de enviá-lo ao editor, se vê diante de um grande dilema. Ao passear pelo Jardim Botânico é parado por uma vidente, Maria Zamparo, que afirma categoricamente ao arquiteto-ensaísta: “Paulo Leminski não morreu!”. A partir daí o narrador, fora de si, abandona na gaveta da cozinha o ensaio e parte pela cidade em busca do poeta. A figura de Leminski aparece a ele em forma de fantasmas, entidades que no jogo da representação são e não são aquilo que parecem. O narrador se lança numa busca desenfreada, chegando a contratar uma detetive, a anã Ludovica, e a marcar uma consulta com um crítico que morava no Cotelengo, o uruguaio Estenssoro, que desenvolvera um método de terapia literária para doentes de literatura. Na biblioteca de Estenssoro, o narrador encontra um dos tomos das Obras Completas de Dario Vellozo: “Aquele livro de Dario Vellozo estava ali só para provocar seus

pacientes, tratei de me convencer” (CASTELLO, 2001, p.245). O crítico sugere uma visita ao *Templo das Musas*, tendo em vista que Leminski o frequentava. O narrador e Matilde, sua empregada, vão até lá. Ele descreve o que vê:

Um globo alado flutua no topo do grande triângulo, erguido sobre colunas brancas, altas, em estilo grego. É formado por duas serpentes que moderm as próprias caudas, uma reminiscência da sabedoria egípcia, na qual as cobras, me explicaram depois, aparecem relacionadas ao deus Rá. No centro do globo há um hexagrama, dentro do qual estão acomodados uma estrela, uma pena e um arado. Esse é o símbolo dos neopitagóricos, homens que transformaram os ensinamentos do filósofo grego Pitágoras numa religião e que, em vez de anjos, santos ou profetas, veneram números, o que parece não só mais sensato, como mais simples. As asas abertas na horizontal foram a primeira coisa que avistei assim que nos aproximamos, Matilde e eu, do Templo das Musas, construído em estilo dórico-romano, no bairro de Vila Isabel, em Curitiba. Dissolvidas pela chuva rala, as asas pareciam soltas no altar, a bater em cadência frenética, mas sem direção. Elas tomavam boa parte da fachada, condenadas a se agitar, se debatendo com fúria, mas nem assim capazes de se mover. As seis colunas brancas que se elevam no topo da escadaria emprestam ao Templo das Musas um aspecto de desafio que, conforme nos aproximamos e elas se agigantam, se converteu numa ameaça (CASTELLO, 2001, p. 261-262).

O narrador, que não conseguiu entrar no Templo, pois estava de portas fechadas, decide fugir da chuva e se abrigar com Matilde no Museu Egípcio, próximo ao Retiro Saudoso, em Vila Isabel, onde visita a câmara da múmia⁸², que o faz pensar em Leminski. O Museu abrigava

⁸² A múmia a que se refere o narrador do romance *Fantasma* talvez seja uma alusão à múmia Tothmea, que está exposta no Museu Egípcio e Rosacruz, em Curitiba, no Bacacheri. Segundo informações do Museu, trata-se de uma múmia egípcia da 22ª Dinastia (946-712 a.C). Seu nome foi derivado dos faraós denominados Tothmes (Tutmés). Inscrições em seu ataúde indicavam que ela era uma sacerdotisa de Ísis. Tothmea foi descoberta em 1981, em uma

no subsolo uma cafeteria. Lá, ele encontra um grupo de senhores engravatados que declamavam poemas de Dario Vellozo em frente a um busto de Pitágoras: “Versos de uma castidade incomoda (já que recitados ali, em plena lanchonete, entre cálices de vinho rosado e mocinhas de avental, tomavam a forma de um escândalo), poemas lisos e indiferentes ao tempo” (CASTELLO, 2001, p.294-295). Tão indiferentes como o relógio encontrado na parede que parecia viver no século XIX. Esses acontecimentos parecem não serem fortuitos no livro. Dario, outro fantasma, aparece como uma oportunidade do narrador encontrar Leminski. Matilde, a empregada, é uma espécie de Sancho Pança, contraponto da loucura do arquiteto. No entanto, Matilde, mesmo que implicitamente, também alimenta a trama de *Fantasma*. Ela odeia Leminski e sugere ao narrador que opte por Dario Vellozo como pano de fundo para seu ensaio sobre a cidade, uma cidade que mesmo construída com metal, vidro ou plástico, “toma as feições do eterno”, “pois não basta o passado como antiguidade, preservá-lo, restaurá-lo como peça de museu; é preciso tê-lo em conta, saber que ele jamais passará” (CASTELLO, 2001, p. 100). É Matilde quem observa a sobrevivência do simbolismo em Curitiba:

Matilde tinha uma tese, que não deixava de me perturbar: a de que, em Curitiba, o simbolismo, aquele movimento poético de videntes e iluminados que produzira poetas como Dario Vellozo, ainda não morrera. Para Matilde, monumentos como a ópera de Arame, construída em ferro e vidro, ou a mais frágil ainda estufa do Jardim Botânico, constituíam prova definitiva dessa permanência simbolista. “São apenas bibelôs”, ela me disse, “têm só um sentido decorativo, mas não conseguem esconder que o passado ainda não passou”. Eu, no entanto, que sempre soube manejar as ideias a meu favor, concluí: bem, se era assim, se o passado ainda é presente e em consequência, apesar da cidade futurista que vemos, o presente ainda não existe; bem que Leminski (que imaginamos retido no passado) poderia estar vivo (CASTELLO, 2001, p. 127).

tumba do sítio da antiga Tebas. Do Egito, foi levada aos Estados Unidos e, depois de passar por vários proprietários particulares, foi doada à Ordem Rosacruz, de Curitiba.

A frase de Maria Zamparo poderia ser lida de diversas maneiras: “Paulo Leminski não morreu!”; poderia representar que, mesmo morto, o poeta estava presente por meio de sua obra; que a morte não encerra o enigma; poderia significar que na morte o fantasma sobrevive a perambular pela cidade, tomando cerveja nos botecos da Ordem, como o personagem do poema de Alexandre França; talvez a frase significasse ainda que, “sem lugar para viver, Leminski ficara também sem lugar para morrer”, o que não deixa de se parecer com o próprio Dario. Um dos fantasmas o narrador encontra na pedreira que, hoje, leva o nome do poeta. Pensou em chamá-lo como “Paulo”, como “Dario”, “Emiliano”, ou “Dalton”, mas preferiu o silêncio.

No poema “Meu Templo”, de Alice Ruiz, publicado em 1987, no *Jornal Nicolau*, em uma reportagem sobre o incêndio do Templo, as musas são vistas como algo fora de moda:

Museu de todas as musas
Todas fora de uso

Na cela de Apolonio de Thyana
Cai a poeira sobre o verso

Nos jardins
Passeiam vultos
Frases em francês
Sonhos em latim

Mistérios de Guaita
Papus, Levi
Se confundem
Na canção de L’Isle Adam

A luz do pôr-do-sol
Para sempre lilás
Vira símbolo

Os sentidos
Se sinestesiavam

Nas colunas
Pensamentos
Pressentimentos apenas
Só Rosala pode ler

Vivos
Todos os arquivos
O deus fogo, o deus tempo
Atentos
Decidem matar os mortos

Entre as chamas
Último entre todos
O templo se fantasma
E agoniza
(RUIZ, 1987, p. 24).

A agonia do Templo em chamas é também a agonia-alegoria de um Tempo. É a agonia de um pensamento que, no dizer de Alice Ruiz, só Rosala pode ler. A alusão é ao ex-presidente do Instituto Neo-Pitagórico e genro de Dario Vellozo, Rosala Garzuze, que assumiu a presidência do Instituto em 1937, depois da morte de Dario – o cargo é vitalício – e que foi considerado o Guardião do Templo até 2009, quando faleceu. Rosala é citado no romance de José Castello como alguém de deveria recepcionar o narrador na visita ao Templo, mas que não apareceu.

Os arquivos “decidem matar os mortos”, no entanto, não esqueçamos que a mortificação das obras é sinal de vida. O fogo para os místicos representa não a morte, mas a transmutação de um estado em outro. O incêndio que destruiu grande parte do acervo do Instituto, incluindo as obras completas de Aristóteles, Platão, Voltaire, a edição original da Enciclopédia de Ciências, Letras e Ofícios de Diderot, - em 35 volumes publicados no século XVIII -, seis quadros do pintor paranaense Alfredo Andersen, é o mesmo fogo que devolveu uma notoriedade ao Templo, ao Instituto, e a Dario Vellozo, há muito perdida. As musas do Templo, que poderiam ser lidas como uma alegoria da própria poesia simbolista, aparecem no poema como algo fora de moda, mas poderíamos acrescentar que é justamente no momento de perigo, no calor das chamas que invadem as colunas do Templo, que essa poesia encontra a sua plenitude, uma plenitude que oscila entre a destruição e o recomeço, entre o esquecimento e a memória. Não à toa, um dos livros de Dario tenha o título *Cinerário*⁸³,

⁸³ Cassiana Lacerda Carollo comenta a carga significativa do título. Ao passo que para algumas culturas as cinzas representam a extinção da vida, em outras, como na Maia, liga-se à ideia de ressurreição:

um vaso destinado a guardar as cinzas de um morto. O velho poeta, em meio às chamas, talvez sorrisse como a louvar o abandono dos grilhões da matéria. A etérea fumaça, como no poema simbolista, traduz a ascensão do poeta a uma realidade outra, como numa das estrofes de “Palingenésia”: “Ó Torre do Ideal, fechada a sete chaves / Torres de ametista e de luar! / Abri-vos! / Quero subir, subir mui alto”.

O incêndio reaparece em “Urna Grega”, de Marcelo Sandmann, publicado na revista *Etcetera* (nº2), editada também em Curitiba, em 2003. O poema não faz uma referência explícita a Dario Vellozo, mas é sintomático, já que, aqui, o espectro é levado ao extremo, deixando mesmo de ser nomeado. O título parece rememorar o nome de um livro de Dario: *Esquifes*. O texto, como um esquife, que guarda e preserva um corpo dentro de um outro corpo; O poema que guarda o fantasma redivivo não apenas apresenta a agonia de um Tempo/Templo, mas celebra essa própria agonia, que é também a sua. Curiosamente, Sandmann, que é um poeta curitibano, cria para o texto o seguinte subtítulo: “epitáfio para outra geração fim-de-século⁸⁴”. O que nos leva a supor um movimento dialético que não trata apenas da agonia da poesia simbolista, mas também a agonia do presente, uma “outra” geração fim de século. Falo que a agonia é celebrada porque o poeta

O título (Cinerário) é de grande densidade simbólica, pois a cinza ou o vaso no qual se coloca as cinzas mortuárias, tem um valor residual, é aquilo que resta após a extinção do fogo da vida e cujo valor é nulo. Espiritualmente esta nulidade está ligada à vida humana e o seu simbolismo, conforme o Gênesis (pulvis és et in pulverem reverteris) e também na Índia, onde os iogues e os sandus são esfregados com cinzas, como sinal de renúncia à vaidade terrena. No Japão a cinza extinta é comparada por Tcghuang-tse ao coração do sábio, à extinção da atividade mental e entre os maias liga-se ao ciclo da vida, como também ocorre com a Fênix. Portanto, a simbólica das cinzas liga-se ao eterno retorno, um dos temas recorrentes no livro, anunciando o gosto do autor pelas oposições antitéticas que resultam na fusão dos contrários (CAROLLO, 1996, p. XXXVI).

⁸⁴ Sobre a relação entre as duas poesias finiseculares, seria interessante confrontarmos o poema de Marcelo Sandmann com o ensaio já citado de Raúl Antelo, *A ficção pós-significante*, em que ele observa que nos versos de Cruz e Sousa, a fragmentação da sonoridade remete menos a um virtuosismo deslumbrante e mais a um teatro decadente dos novos valores que associam e dissociam som e sentido, verdade e ficção, morte e vida: “Não é essa, por acaso, a situação deste outro fim de século, pautado pelo culto dionisíaco da música e, assim, diametralmente oposto à geometria racional administrada?” (ANTELO, 1998, p. 25). Seria esse um caso de sobrevivência, ou pelo menos de aproximação entre os dois momentos/movimentos? A posição de Raúl Antelo parece consolidar essa relação. Não seria outro o nosso interesse: reler Dario com olhos contemporâneos.

confere um tratamento irônico ao incêndio. Se de um lado aparecem as vísceras do velho poeta que “escorrem do abdômen entreaberto”, de outro, surgem os bombeiros que alcançarão o Templo “dentro de dois ou três dias” e que salvarão o edifício. Para o poeta, não há motivo para pânico, pois em meio ao fogo, o poeta teria tempo para polir helenicamente seu último verso:

URNA GREGA

Epitáfio para outra geração fim-de-século

Sob
Os escombros
Da torre de marfim,

O corpo do poeta
Arqueja.

Vísceras escorrem
Do abdômen
Estreaberto, tingem

O concreto calcinado,
O ferro
Retorcido,

A poeira que
Lentamente
Assenta.

Um foco de incêndio
A alguns lances dali

Ameaça encher a cavidade
De fumaça
E cinzas.

Não há motivo para pânico.

Os bombeiros o alcançarão dentro de dois ou três dias.

E até lá
Ele terá
Certamente

Tido ainda
Tempo
Mais do que suficiente
Para

Polir seu último verso
(SANDMANN, 2003, p. 169).

Se Dario aparece nos poemas apresentados, e em outros da mesma geração, como imagem recorrente, explícita ou implicitamente, é porque a sua poesia continua provocando um tipo de força, seja por meio de uma reverência, ou de uma irreverência – em ambos os casos uma espécie de sobrevida. – ou mesmo por mera curiosidade. Se por um lado, o simbolismo local é depreciado por uma crítica modernista, como aquela levantada pela revista de Dalton Trevisan, na década de 40, por outro, um poeta modernista paranaense como Odilon Negrão escreve em 1973 o poema “Trovas de Réquiem”, recolocando Dario no jardim das musas. O tom do poema é de nostalgia. Um sentimento estranho em Odilon Negrão, já que o poeta, na década de 20, foi um dos fomentadores do modernismo no Paraná, interessando-se avidamente pelo Futurismo. Trata-se do mesmo poeta que em 1926 compôs o poema de traços modernistas “Fandango”⁸⁵, que faz lembrar as

⁸⁵ “Pau, parapapau, pau, pau,
Parapapau, pau, pau...
Há um pinete de tamancos no assoalho encardido
E as mocinhas da roça, ingênuas, tagarelas,
Batem as mãos e vão rodando, vão rodando...

Um machêto irrequeto
Acompanha a toada triste do caboclo cantador:
- Eu óio neste fandango,
Tocando esta chimarrita,
O Sapo perto da Sapa
E o Pica-pau cõa Gunguita.

Pau, parapapau, pau, pau...

(A fervida vai escorregando por todas as guelas...)

Ah! os fandangos da minha terra!
Fandangos do meu Anhaia!
Como eu sinto que estou inteiramente
Ouvindo essas toadas melancólicas,
Que brotam da alma virgem dos caipiras
E ficam ressoando nos ouvidos da noite tropical!...

experimentações fonéticas de Kurt Schwitters. “Fandango” foi posteriormente musicado, em Curitiba, pelo Maestro Antônio Melillo, e em São Paulo, pelo maestro Vicente de Lima. No entanto, o poema que escreve para Dario, que mais parece um *tableau*, um canto de louvor, uma homenagem, parece abrir mão da “modernidade”, do “modernismo”, do “futurismo”, para encontrar, ou melhor, re-encontrar, à maneira proustiana, um tempo quase perdido. Aliás, o título da antologia da Odilon Negrão é bastante sugestivo, *O Poente sem Sol*. Negrão seria assim um estranho poeta “futurista”⁸⁶, que, depois de passada a moda dos ismos, mergulharia na nostalgia. O reencontro com Dario acaba sendo um reencontro com a juventude do próprio poeta:

Trovas de Réquiem

Nos áureos tempos de Dario Velozo
A Grécia de Pitágoras e Sólon,
De Sócrates, Demócrito e Platão,
Deixou o mar Egeu e o velho Olimpo,
Abandonou a acrópole de Atenas
E foi morar no bairro do Portão.

(...)

Homens como Dario são homens raros.
Não podem existir num mundo fátuo,
Onde vivem os vermes triunfantes.
O ar da mediocridade é vomitivo.
E os sonhos altos que eles estimulam
São devorados pelos meliantes.

Pau, parapapau, pau, pau,
Parapapau, pau, pau...

⁸⁶ Em dezembro de 1989, o jornal *Nicolau* publicou um texto inédito do poeta Paulo Leminski (1989) sobre o futurismo em Curitiba. Era uma espécie de ensaio-poesia, daqueles em que Leminski, de uma maneira muito peculiar, discorria sobre seus temas prediletos. O texto, intitulado “Futurismo em Curitiba”, reconhecia nos juízes beletristas os verdadeiros futuristas da cidade. Eram poetas adversários das vanguardas que se divertiam debochando da desvairada liberdade do “Bolchevismo poético”, como foi chamado o modernismo em São Paulo. Para Leminski, essas peças significam o rompimento do selo, “o início da dissolução do discurso e da retórica simbolistas imperantes entre as elites letradas de Curitiba”, uma crise da linguagem, um trauma, uma fratura exposta, ou mesmo como disse o poeta, “impressões digitais na cena do crime signico”. Entre esses poetas, a figura de Odilon Negrão.

Foi o que aconteceu...Eu bem previa...
Seus gregos já não vivem nos outeiros
E os pégasos deixaram de existir.
É melhor não pensar, não ser mais nada...
Tragam-me oponcho roto das batalhas.
Estou velho e com frio. Quero dormir
(NEGRÃO, 1974, p. 72-74)⁸⁷.

É também como um gesto de homenagem que Dario aparece em um poema de Pereira da Silva, de 1921, poema que, por sua vez, será lembrado por Peregrino Júnior em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras:

Meu caro Mestre e amigo: hoje, não sei por quê,
Ressentido de mim – lembrei-me de você.
Lembrei-me de Você – nobre poeta humanista,
Cultor da Alma e do Bem como um divino artista.

(...)

...Ah! Pudessem eu dizer, Dário, neste instante,
Em que vejo Você mais belo e mais distante
(Por que? Porque talvez minh'alma está mais
pura).
Sim! Pudessem eu dizer, aqui, toda a ternura,
Todo o insólito ardor desta afeição discreta
Que consagra ao seu nome o mais obscuro poeta!

(PEREIRA DA SILVA in PEREGRINO
JÚNIOR, 2010, p.1)⁸⁸.

Todos esses poemas e as reflexões deles oriundas nos levam a crer que a poesia simbolista, no Paraná, continua levantando o problema da “origem”, de um passado que paira como fantasma, um fantasma que ou deve ser seguido, ou deve ser esquecido, sequestrado, recalçado, segundo boa parte da crítica que se constituiu ao longo do século XX. O londrinense Rogrigo Garcia Lopes, autor de *Solarium*, *Visibilia* e do livro sonoro *Polivox*, vê no simbolismo a herança mais evidente da poesia do Estado, que traz no sangue o sentido de etéreo, o amor ao que

⁸⁷ O poema completo está em anexo (anexo V).

⁸⁸ O poema completo está em anexo (anexo VI).

é vago e inefável, o indizível, o transcendente, além do gosto pela musicalidade, e a necessidade de se expressar através de revistas literárias: “Embora Londrina seja uma cidade que já nasce modernista, temos em comum com o simbolismo a ligação entre a poesia e a música, o que aqueles poetas souberam fazer muito bem” (LOPES *apud* FERNANDES, 2002).

Para José Carlos Fernandes, a dimensão poética do simbolismo, no Estado, não se dá somente pela “exploração do verso”, mas também pela postura provocadora dos poetas:

Os simbolistas estabeleceram uma relação muito particular com a palavra. É próprio deles o burilamento do verso até não poder mais. O miniaturismo. A concisão. O perfeccionismo. A experimentação. A profusão de imagens em cada poema. O personalismo. Eram não por menos também dândis – homens extravagantes o bastante para botar a sociedade da época em estado de alerta, de desconfiança e de admiração, quase sempre na mesma medida (FERNANDES, 2002).

No entanto, cabe observar que a dicção simbolista presente na literatura do presente não deve ser lida apenas como filiação de uma escola à outra. Até porque a poesia produzida no Estado, hoje, não traz a marca de uma escola. Ou, como nos diz Antonio Risério, trata-se de uma poesia que não é “nitidamente geracional” (RISÉRIO *in* CORONA, 1998, p. 21). Não parece se articular sobre uma base claramente estética, nem ter se formado em função de “querelas literárias”. Na poesia da antologia *Outras Praias* (1998), que traz a marca da produção poética paranaense, um fato curioso: dois poetas, por que eles? -, Dario e Leminski, são lembrados por Risério, no prefácio:

O que importa para mim, ao findar a leitura de *Outras Praias*, enviada dos pinheirais que abrigaram Dario Vellozo e Paulo Leminski, é poder enfatizar que a poesia tece, vai se tecendo, independentemente de abusos de literatos engastados no poder jornalístico (nesses tempos em que, como no verso de Ezra Pound, “we have the Press for wafer”) e de chinfrinhas aveludadas em gabinetes autopromocionais (RISÉRIO *in* CORONA, 1998, p. 25).

O livro foi organizado pelo poeta Ricardo Corona em edição bilíngue, conta com a produção de poetas como Ademir Assunção, Rodrigo Garcia Lopes, Marcos Prado, o próprio Ricardo Corona, entre outros. Em uma nota da edição, Corona observa que o livro, contendo a produção de vários poetas, está longe de ser um saldo da geração:

Trata-se de uma reunião de poemas escritos ao gosto da época – ou como Paulo Leminski apontou, ainda na metade da década de 80, que os anos 90 seriam marcados por uma produção ‘atomizada’, individual, sem constituir ‘nenhum movimento literário’. (*Um Escritor na Biblioteca*, 1985). Ou ainda: ‘A poesia dos anos 80 e 90 terá como marca essa recuperação do artesanato, incorporando, por dentro, intrinsecamente, os recursos da vanguarda’ (*Série Paranaenses n°2*, 1988) (CORONA, 1998, p. 27).

Aliás, Paulo Leminski, já no final dos anos 70 e início dos anos 80, percebera as limitações da poesia social e a importância da poesia alternativa (marginal) nas décadas de 70 e 80. No entanto, previa para os anos 80 e 90 a emergência de uma poesia menos marginal e mais arquitetural, como observou no texto “O boom da poesia fácil”: “Já há muitos sinais de um retorno a uma poesia de mais construção, arquitetural, uma revalorização do domínio do código e da palavra” (LEMINSKI, 1986, p. 44). É justamente nesse sentido que a poesia simbolista parece marcar presença nessa re-valorização do “arquitetural”. A poesia como a construção sistemática de uma arquitetura. Curiosamente, o poeta Ricardo Corona parece assumir uma postura semelhante e, ao mesmo tempo, diferente. Isso porque o poeta tenta se afastar de uma determinada “tendência leminskiana” na poesia do Paraná, ao aproximar-se de uma dicção simbolista, esta, por sua vez, já incorporada por Leminski em seu repertório. Vejamos rapidamente.

Ricardo Corona, em 2006, publicou no jornal *Rascunho*, um manifesto contra o projeto paiol literário⁸⁹, sugerindo um boicote ao evento. Nele, criticava o fato de não haver nenhum escritor paranaense entre os escolhidos daquele ano. Alguns dias depois, o escritor e crítico Miguel Sanches Neto escreveu em sua coluna, na *Gazeta do Povo*, uma

79 O texto foi inicialmente distribuído por e-mail e posteriormente publicado no jornal *Rascunho*, de Curitiba. Optamos por transcrever o documento na íntegra em anexo (anexo III).

resposta ao manifesto. Segundo Corona, o crítico descontextualizou o manifesto, induzindo o leitor a acreditar que ele reivindicara a presença de autores já desaparecidos à mesa de debates, entre outras “ironias de serviçal”. A distorção de contexto fez o poeta lembrar do conselho que William Burroughs deu aos críticos de literatura de sua época: chuparem balas de alucinógeno: “Pois bem, tendo no Paraná, em nível simbólico, as “balas Zequinha”, respondo ao crítico com alguns “drops” de auto-estima (devidamente “mexidos”, claro)” (2006). Segue ao comentário de Corona um poema intitulado “Paranambólica Drops”, publicado no texto “Réplica Clandestina”, em que o crítico é rebatido com argumentos como: “Cantes a tua aldeia e serás universal”; “antena é raiz”; “o mundo está na aldeia”. O que fora lido como provinciano, passa a ser entendido, a partir da leitura de Corona como universal. A literatura produzida no Paraná é enfocada no poema como uma “árvore antenada para as raízes universais”. Uma dessas antenas, segundo Corona, é Dario Vellozo e seu Templo das Musas:

PARANABÓLICA DROPS

1

Para quem ouve e diz:

Cantes a tua aldeia

e serás universal.

Aqui, inversamente,

universalmente, antena é raiz
e raiz é antena.

Ideias estão no mundo
e o mundo na aldeia.

Etnias em cada canto
mastigando etimologias
e sons dialetais do mundo
na mesa do dia-a-dia.

O que é bem diferente
de comer a si mesmo.
Autofagia não é antropofagia
e aqui há outro simbolismo:

Imagine o acaso
pairando no ar –

um lance de dados;
um jogo de armar.

O exemplo de Lévi-Strauss,
que passou por essas bandas
e viu um guarda-sol no pinheiro
que o lembrou de Baudelaire.

Árvore que se abre
em ângulos hexagonais,
árvore antenada
para as raízes universais.

**Ou, no Templo das Musas,
os arcanos do Universo
na antena neopitagórica
do poeta Dario Vellozo.**
(...) (CORONA, 2006)⁹⁰.

Ademir Demarchi, no texto “Sintomas e remédios da poesia contemporânea”, lembra que Corona, em entrevista, afirmou que a si próprio, como poeta, se quisesse construir uma obra poética característica, só restava a possibilidade de escapar do modelo presentificado por Leminski:

Sendo assim, buscou forte inspiração no simbolismo⁹¹, movimento poético que foi também muito forte no Paraná, na época em que se deu, para fazer uma leitura curiosa da

⁹⁰ O poema completo está em anexo (anexo IV).

⁹¹ Em 1999, a revista *Medusa* (nº4), dirigida por Ricardo Corona, trouxe dois poemas em prosa de Cruz e Sousa, “Noctambulismo” e “Navios”. A presença dos poemas na revista não é fortuita. Assim como demonstra o interesse da linha editorial por um “tempero” simbolista, faz com que o poeta dialogue com outros poetas apresentados, formando uma rede anacrônica. É o que acontece em especial nesse número da revista, em que os dois textos de Cruz e Sousa precedem uma matéria especial sobre Francis Ponge, recheada de poemas em prosa do escritor francês que, assim como o poeta de Desterro, se interessou pela concretude das palavras, em que “o olhar em abismo sobre os objetos (olhar fenomenológico) se reflete no espelho fragmentado da linguagem” (CORONA, 1999a, p. 21), apontando para um “inacabamento perpétuo” tão bem esboçado pelo gênero do poema em prosa.

contemporaneidade, com linguagem marcadamente plástica e tensa pelo vocabulário precioso, através do qual, ao mesmo tempo em que ilustra uma paisagem filtrada pelo olho, sugere uma alucinação fílmica, conforme os poemas de *Cinemaginário* (DEMARCHI, 2008, p.1).

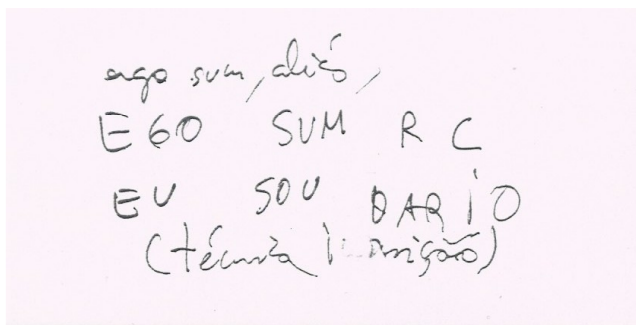
A questão parece denunciar um paradoxo que, muitas vezes, parece não se resolver no âmbito teórico. Isso porque buscar o simbolismo significa não escapar de Leminski. Ao mesmo tempo, demonstra uma recorrente preocupação em relação ao que deve ser a poesia de um determinado grupo. A questão da “tradição” parece ser um problema, neste caso. O próprio Ademir Demarchi assume uma postura semelhante a de Corona, ao tentar fomentar uma produção que escape do passado recente:

No que se refere a Leminski, entretanto, em antologia recente que preparei (Passagens - Antologia de poetas contemporâneos do Paraná, Imprensa Oficial do PR, 2002), um dos critérios que acabei por definir para as escolhas foi o de que, para ter uma cara, aquela antologia deveria ser contra Leminski, tal a sua influência em muitos dos poetas que li. Sendo assim, um critério básico foi ignorar todo e qualquer poema assemelhado a haikai, evitando, também, tanto quanto possível, poemas que lembrassem demais a dicção de Leminski, até mesmo para colocar essa discussão em pauta para os antologizados (*idem*, p.1).

A afirmação confirma o quão pessoal pode ser a elaboração de uma antologia, ao criar não apenas uma seleção de poetas, mas principalmente uma leitura do próprio andamento de um conjunto de produções. Mais o fato mais estranho continua sendo o de pleitear a tradição simbolista, recusar a presença de Leminski, não percebendo que ambas estão indiscutivelmente ligadas. Num de seus rabiscos, que pertencem hoje ao acervo da Fundação Cultural de Curitiba, Paulo Leminski anota: “ergo sum, aliás, EGO SUM RC EU SOU DARIO”. A frase não datada, provavelmente uma das primeiras que escreveu para o *Catatau*, foi modificada para versão final do livro, lançado em 1975. Curiosamente, o poeta substituiu o nome Dario por Cartesius: “ergo

sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis” (2004, p.14). O fato não surpreende já que o projeto do livro pautou-se desde o início pelos desdobramentos de uma escrita em trânsito que ia ao longo dos anos compondo uma sinfonia dissonante, barroca, barrocodélica, ao imaginar uma suposta visita de René Descartes ao Brasil, no período das Invasões Holandesas.

A referência que Paulo Leminski faz no rabisco inédito provavelmente é endereçada a Dario Vellozo. O gesto do poeta que se metamorfoseia em Dario e em Cartésios é semelhante aquele que se transforma em mago e alquimista. Assim, como Leminski é *plural*, talvez fosse possível falar de diversos Darios: o tipógrafo, o maçom, o esgrimista, o professor, o poeta, o mago, o tradutor, e até mesmo o homeopata, que chegou a curar mais de 500 enfermos no surto de gripe espanhola.



Rabisco de Paulo Leminski, que integra o acervo do poeta, pertencente à Fundação Cultural de Curitiba

Leminski, como vimos, considerou Dario um corpo estranho na cidade⁹². Enquanto São Paulo já se preparava para a Semana de Arte

⁹² “Toda terra tem seu corpo estranho / Sousândrade / No maranhão / Kilkerry / Na Bahia / Qorpo santo / No Rio Grande do Sul / em Curitiba / é Dario Vellozo / DARIO PERSIANO DE CASTRO / VELLOSO / 1869 – 1937 / Tipógrafo / Professor / “mestre da mocidade” / príncipe do espírito” / poeta simbolista / senhor do templo / um possesso da Ideia” (LEMINSKI, 1978, p. 1). Ser um corpo estranho significa aqui ter as “ideias fora do lugar”, fora do senso comum. Cláudio Willer, em sua tese de doutorado sobre a gnose e gnosticismo na poesia moderna, observa que “se as ideias políticas de Vellozo estavam fora do lugar, foi por serem precursoras; se a poética simbolista estava fora de lugar, foi por ser divergente” (2007, p. 371).

Moderna, no Retiro Saudoso, Dario edificara o *Templo das Musas*, tocado pelos ideais pitagóricos e pelo esoterismo. Talvez a estranheza que Leminski encontrou em Dario advenha justamente de seu anacronismo, que Nestor Vitor já apontara em um artigo publicado no jornal *A Tribuna*, em 1921:

Basta dizer que Dario ergueu em Curitiba um templo às Musas, como os dois chefes positivistas, Miguel de Lemos e Teixeira Mendes, ergueram o Templo da Humanidade, ali no Catete. Se acrescentarmos que ele tem realizado, lá no Paraná, festas públicas de caráter pagão, com vestuários e cerimoniais helênicos, parece que não é preciso mais para compreender-se que até poderiam cobri-lo de apuros, se tais coisas viesse fazer cócegas às margens da Guanabara. O carioca ainda é muito colonial, muito de S. Sebastião, S. Antônio e S. Benedito, para tolerar coisas assim. Dario Vellozo, na hora em que estamos, é um convicto discípulo de Pitágoras. Vem daí o seu delicioso anacronismo (VÍTOR, 1979, p.56).

Andrade Muricy também aponta para o anacronismo de Dario no contexto da *belle époque*:

Dario Vellozo foi, assim, um revelador, mesmo que deva ser interpretado diversamente em cada caso. E isso com uma força sugestiva que, vejo, me vem atingir até o momento em que escrevo, agora que, para mim, está definitivamente despida de todos os clichés do Esoterismo e da mistagogia, e até mesmo das “almas-irmãs” e das “afinidades eletivas”...tão anacrônicas nesta hora das starlettes, dos play-boys e dos hippies (...). Vê-se por isso tudo: um idealista e, na sua vida, mais do que na sua obra; um poeta que soube suscitar um mundo singular, mesmo se mais de 50% fictício, porém, afinal, encantador, e caso único na vida de província do Brasil (MURICY, 1976, p. 260).

Claudio Willer também discute de maneira interessante o anacronismo de Dario:

Vellozo foi um poeta do século XX que, ao arrepio do modernismo, escreveu uma poesia do século XIX. Portanto, na contramão dos poetas de século XIX que fizeram poesia do século XX, os Rimbaud, Mallarmé, Corbière, Laforgue. Isso fica evidente através da comparação com seus contemporâneos: Stefan George, com sua concisão e precisão; Yeats, mestre da condensação em imagens; e Fernando Pessoa, a expressar-se, em boa parte de sua obra, em um português que soa atual ao ser lido hoje. Vellozo, por sua vez, deve ter achado que a escolha de uma dicção anacrônica, na forma e no vocabulário, seria coerente com o tradicionalismo doutrinário, a evocação e recriação da Antiguidade. Teria sido ele um poeta-mago, como Yeats e Pessoa, ou um mago que também escreveu poesia, expondo a doutrina, a exemplo de Éliphas Lévi?

Seja como for, oferece um duplo contraste com relação ao modernismo brasileiro: foi beletриста na escrita e tradicionalista na doutrina. Interessou-se por mistérios órficos, e não por nossos mitos tribais. Contudo, ao idealizar esse passado arcaico, de uma antiguidade remota, projetou-o em um socialismo utópico (WILLER, 2007, p.373).

O próprio templo em si já se anunciaria como um uma edificação anacrônica. Se por um lado seria o lugar de recordação eterna dos feitos memoráveis, ou mesmo a morada dos justos, por outro, serviria à prefiguração do que estar por vir. A etimologia de *templo* aponta: do latim *templum*, um espaço quadrado e descoberto, no qual o áugure examinava e interpretava os presságios dos deuses. Poderíamos também lembrar que no poema “Correspondências”, das *Flores do Mal*, Baudelaire apresenta a natureza como um templo de vivos pilares onde as cores, os sons e os perfumes se harmonizam (BAUDELAIRE, 1995). O poeta não apenas vê o templo, mas também é olhado por ele: “O homem o cruza em meio a um bosque de segredos / que ali o espreitam com seus olhos familiares”. O poema de Baudelaire poderia servir para ilustrar um dos objetivos deste texto: contemplar o que vemos, sem esquecer, no entanto, de que o *templo* também nos olha. Não se trata de encontrar a sua essência, mas de perceber os diversos presentes

configurados pelo tempo/templo, a memória ele que traz consigo. Nessa concepção, o que se buscaria aqui não seria pautado pela herança dos simbolistas no horizonte do trabalho de Leminski, e de outros poetas do presente, como um passado a ser recuperado - já que todo passado só existe como fato de memória -, mas pela sobrevivência de seu tempo/templo que resiste enquanto *ruína*.

Em 1987, ano em que Leminski publicou *Distraídos Venceremos*, o templo neo-pitagórico sofreu um incêndio que destruiu parcialmente sua biblioteca. Um dos poemas do livro evoca a imagem do *templo* como espaço onde bastam as ruínas, as sombras, a fluidez daquilo que jamais termina:

Mínimo templo
Para um deus pequeno,
Aqui vos guarda,
Em vez da dor que peno,
Meu extremo anjo de vanguarda.

De que máscara
Se gaba sua lástima,
De que vaga
Se vangloria sua história,
Saiba quem saiba.

A mim me basta
A sombra que se deixa,
O corpo que se afasta
(LEMINSKI, 2002, p.104).

Leminski invertia, assim, o tempo, já que para ele o templo era vanguarda. Em 1978, a revista *Quem* publicou uma entrevista com o poeta. Uma das perguntas solicitou um balanço da cultura curitibana no século XX. Leminski respondeu que a cidade só produziu um momento interessante, que foi o Simbolismo. Desse contexto, Dario é lembrado como figura principal:

Nessa época produzimos uma concentração de repertório. Uma concentração de pessoas. Houve uma troca de informações da mais alta sofisticação. Essas pessoas produziram algo que pode ser chamado “o milagre curitibano”. Esse milagre, que foi o simbolismo, produziu o maior

poeta, na minha opinião, Dario Vellozo. Esse Dario Vellozo é, talvez, a figura intelectualmente mais curiosa que Curitiba já produziu, figura bem característica do início do século (LEMINSKI, 1994, p.10).

Para finalizar, lembremos que, em janeiro de 1989, numa entrevista que talvez seja a última de Paulo Leminski, realizada por Denise Guimarães, para o *Jornal Nicolau*, o poeta discorreu sobre o simbolismo, e lembrou que o movimento soube perceber com mais profundidade as transformações sociais do final do século XIX do que o realismo socialista, o que bastaria para colocar em xeque a ideia da *turris ebúrnea* como mera evasão ou como gesto de covardia do artista nefelibata. Na revisão do simbolismo, em pleno *fin-de-siècle*, agora o XX, o poeta encontrava na ilha de televisão uma espécie de *torre-de-marfim*:

Nicolau – Em várias oportunidades, você tem colocado uma espécie de tributo aos simbolistas. Neste fin-de-siècle como é que você se colocou sem uma “torre-de-marfim”?

Leminski – Como sem “torre-de-marfim”? Uma ilha de televisão é uma “torre-de-marfim”. O melhor lugar para você apreciar o mundo, descortinar com maior clareza o que se passa. Os simbolistas, de sua “torre-de-marfim”, viram o mundo social, a Revolução Industrial, o surgimento do proletariado com maior clareza. Eles fizeram uma leitura da sociedade industrial e seus conflitos, com muito mais profundidade do que aquele primatazinho realista-socialista, a la Jorge Amado, que pensa que fazer jornalismo é como fazer literatura (LEMINSKI, 1989, p. 8).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paulo Leminski, ao escrever o ensaio “O Templo de Dario: Um poema de pé, um poema de pedra”, sobre Dario Vellozo, afirmou sentir-se como que abrindo a tumba de um faraó (LEMINSKI, 1978, p.9). Essa também foi a minha impressão ao mergulhar no universo desse poeta simbolista, *faraó-alquimista* que construiu o Templo das Musas, na pacata Curitiba do início do século XX. E um faraó nem sempre se entrega fácil a caprichos e mesuras do leitor. É bem capaz que, misteriosamente, tal leitor, ao adentrar no *templo-tumba*, seja fulminado por uma maldição, não por tocar a múmia, mas por ser tocado por ela. Nem por isso o arqueólogo deixa de escavar. No imaginário, o sarcófago, aberto, liberaria uma série de maldições. “Abrir uma tumba” e devolver notoriedade ao faraó, libertando-o de um sono secreto e milenar, exigiria, assim, coragem e consideração. Mas talvez fosse possível pensar esse contato de uma forma menos catastrófica. A maldição se transformaria, assim, na Festa de uma outra Primavera e o luto daria lugar a uma outra leitura.

Imortalizaram-se faraós não necessariamente pela técnica do embalsamamento, cujos segredos eram tão caros quanto o túmulo salpicado de ouro, última morada de Tutankhamon, mas pela edificação de um *templo-pirâmide*. Lezama Lima, em um auto-retrato poético, falou sobre o fascínio que sempre exerceu sobre ele a construção das pirâmides. O poeta cubano lembra que nas *mastabas egípcias* uma porta ficava aberta para receber o vento magnético do deserto. Por isso, Lezama sempre acreditou que a construção das pirâmides, não só perseguia a finalidade de ser o mais perdurável recinto dos mortos, “como também câmara genesíaca dos reis para procriar aproveitando-se do vento magnético do deserto” (1993, p. 86).

Parece que são os monumentos erigidos por antigas civilizações um dos principais fatores de sobrevivência ou cristalização de uma determinada cultura e de um sistema de pensamento, o que, por si só, já apontaria para uma forma de “vida”, mesmo que póstuma. No caso de Dario Vellozo, esse sistema de pensamento perviveu não apenas no Templo das Musas, mas também em seus poemas e ensaios. Se o seu Templo pode ser considerado um “poema de pé”, um “poema de pedra”, porque não considerar seus poemas como pedras de um templo, ou como templos redivivos de seu pensamento?

Tentamos mostrar ao longo do trabalho que o tempo/templo de Dario é sintoma não apenas de um templo que o tempo se encarregou de

transformar em ruínas, mas também de um gesto, de um pensamento, que “sobreviveu” em poetas contemporâneos.

Se a poesia de Cruz e Sousa é a “retorta alquímica” que está presente em Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima, bem como em modernas experiências intersemióticas, como sugeriu Claudio Daniel (2011), o *templo-poema* de Dario Vellozo seria também uma espécie de “atanor” – palavra, aliás, recorrente em seus textos – capaz de seduzir, pela sua imponência, estranheza e excentricidades poetas como Paulo Leminski, Ricardo Corona, Alice Ruiz, André Dick, entre outros. Para os alquimistas, a retorta, ou atanor, seria o instrumento capaz de transmutar um estado em outro. Nela estaria o princípio da morte e da ressurreição. A psicanalista Marie-Louise Von Franz lembrou em seu estudo sobre alquimia que, no Egito, pensava-se que, se alguém não passava apropriadamente pelo processo de ressurreição, essa pessoa ficaria depois da morte aprisionada na câmara funerária, enquanto que “alguém que passasse pelo processo de tornar-se Osíris, de tornar-se divino, seria capaz, como dizem os textos dos papiros, de aparecer em qualquer forma e em qualquer dia” (VON FRANZ, 1991, p. 208). Ou seja, poderia deixar a câmara funerária e perambular entre os vivos. O que chama a atenção aqui não é apenas a capacidade da ressurreição e a chance estar ainda entre vivos, mas a possibilidade de se metamorfosear, de poder “aparecer como crocodilo e estender-se ao sol às margens do Nilo, ou esvoaçar como um íbis” (*idem*, p. 208). Nesse sentido, o túmulo da pirâmide representaria não apenas a morte, mas também aquilo que a ela sobrevive. Rer Dario com olhos contemporâneos é torná-lo Osíris. E essa alquimia não é só a de Dario ou Leminski, mas também a nossa.

O lema dos alquimistas, *Solve et Coagula*, talvez nos ajude aqui a entender melhor o sentido deste trabalho. As sobrevivências de Dario, numa linhagem da poesia do presente, se dariam por meio de dissolução e coagulação. Os poetas do presente, ao mergulharem seus versos no atanor de Dario Vellozo, estariam, assim, abrindo as portas de seu templo, devolvendo-lhe vida, ao passo que Dario e outros simbolistas estariam acrescentando “matiz desvairado” às suas estampas. A transformação alquímica, aqui, estaria se realizando nas duas polaridades. Impossível tocar em seu templo sem transformá-lo e ser ao mesmo tempo por ele transformado. Separados e unidos, dissolvidos e coagulados, fadados a “perviverem” e fazer “perviver” uma chama intermitente que se faz signo. Do choque de seus tempos, do manejo de seus materiais diferenciados, o surgimento de uma faísca. Essa faísca funcionaria, por excelência, como imagem dialética, ou seja, como relâmpago.

Se a alquimia é a ciência que ensina a mudar os metais de uma espécie em outra, o alquimista é aquele que tem o poder de transmutar os corpos ou fabricá-los por síntese. Não é à toa que Walter Benjamin, em seus estudos sobre Goethe, tenha contraposto o comentador ao crítico, descrevendo aquele como uma espécie de químico e este como um alquimista. “Mientras que para aquél sólo quedan como objeto de sus análisis maderas y cenizas, para éste sólo la llama misma conserva un enigma: el de lo vivo.” (BENJAMIN, 2000, p. 14). Dessa maneira, o crítico perguntaria pela “verdade”, cuja chama pervive nas cinzas do vivenciado. Reflexões semelhantes aparecem na tese de Benjamin sobre o barroco. Nela, o filósofo pressupõe a crítica como mortificação das obras, “não um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas” (1984, p. 203-204), em outras palavras, operar um saber a partir das ruínas de um tempo/templo, abrir a tumba de um faraó, *des-mumificá-lo*, roer as suas faixas como traça, *re-traçá-lo*, não para decifrá-lo ou louvá-lo, tornando-o acessível, mas para potencializar seus enigmas. Um faraó sempre tem os seus mistérios. Manter o objeto inacessível é manter o enigma e não eliminá-lo, devolvendo-lhe potência, fazendo sua força entrar em contato com outras forças, com outros *delyrios*, sejam eles acephálicos, patafísicos, ou leminskianos. É também, para usar uma terminologia do crítico argentino Raúl Antelo, lendo Murilo Mendes, entender o texto como “museu imaginário”, um museu que “acena para as virtualidades de texto muito mais de que para as realizações de texto, para suas falhas muito mais do que para suas falas” (2001, p.111).

Paulo Leminski, em uma de suas anotações, pertencentes hoje ao acervo da Biblioteca da Fundação Cultural de Curitiba, ao explicar a capa e a contracapa de seu romance-ideia *Catatau*, observa que enquanto a moldura (capa), por meio de um desenho, representa lutadores vivos; a contramoldura (contracapa), por meio de uma foto, representa amantes mortos. Os lutadores estão vivos (embora arte, ideogramas); os amantes estão mortos (embora vida, gente, fotos). O poeta vê a fotografia como um lugar de morte, não estando distante de Roland Barthes quando este afirmou que “a foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (1984, p. 53). Mas o que Leminski estava buscando ao borrar os limites entre a capa e a contracapa? Certamente, problematizar os limites entre a vida e a morte: “De formas (ou anti-formas) se pretende a contramoldura seja o avesso absurdo da moldura, controvérsia, atravesso: a arte-viva, a vida-artística”. E a imagem, representada por duas caveiras, não é fortuita na contracapa: “A

contramoldura, posta no fundo do livro, aponta para uma tradição, declarando-a, embora defunta, o fundamento”. Nota-se até que ponto essa tradição, barroca-simbolista, foi recolocada em cena, pelo poeta, não só no romance-ideia *Catatau*, mas em grande parte de seu trabalho, como um “teatro primitivo” capaz de ser reinventado e reencenado no presente. Estamos novamente diante de Leminski posando para a foto nas escadas do Templo das Musas. O gesto que Leminski reencena é o de Dario, um gesto que “continua inexpresso em cada ato de expressão” (AGAMBEN, 2007, p.59) do poema e que, paradoxalmente, o constitui por ser gesto. Poderíamos seguir as palavras de Giorgio Agamben, em *Profanações*, e dizer: Dario não está morto, mas presente como gesto. E estar presente como gesto significa também ser metamorfoseado, como egípcio redivivo, o que abala qualquer princípio de identidade e semelhança ao corpo anterior. O faraó pode voltar como um Íbis.

Lembremos do que discutíamos ao longo do trabalho: a relação entre o simbolismo e a literatura do presente não é uma relação de dependência. Não se trata de perceber se o neo-barroco “repete” formas barrocas ou simbolistas. Não estamos diante de um conjunto de “formas”, “princípios” ou “métodos”, passíveis ou não de serem restituídos no corpo do poema por meio de um procedimento de escrita. Não se trata apenas de observar que tal poeta contemporâneo produz aliterações como determinado escritor simbolista, ou que um poema neo-barroco se vale de oxímoros e antíteses, característica que permitiria ao poeta desfilar com determinada insígnia. Trata-se de pensar esses universos de um ponto de vista dialético que, ao perceber certas relações - que não passam apenas pelo âmbito linguístico -, nos permitirá estabelecer “relações impensadas”, “ligações inauditas”, “redes inimaginadas”, como sugeriu Omar Calabrese (1987). O que tem menos a ver com “forma” e mais com concepções de mundo e poesia, da “força” e sobrevivência que nasce do atrito desses tempos diferentes. Até porque investigar essas afinidades e suas sobrevivências pode nos ajudar entender o presente. A teoria da arte como um inutensílio, de Leminski, não seria nada mais nada menos do que a ressignificação do preceito parnasiano-simbolista da *arte pela arte*. Inutilidade essa que seria sinônimo de liberdade e que, certamente, foi mais praticada por simbolistas do que parnasianos.

É claro que os recursos de linguagem usados por poesias de tempos diferentes podem assemelhar-se. Perceber essas aproximações é importante, mas o trabalho não deve parar por aí. É só o começo de um mergulho em um mar de sargaço e peixes. Trata-se também de perceber que a maneira de enxergar a poesia é, em muitos poetas do presente,

também simbolista, ou seja, “inatural”. Agamben, em *O que é o contemporâneo?* (2009), argumenta que pertence verdadeiramente ao seu tempo aquele que “não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural” (2009, p. 58). Nesse sentido, é justamente por meio desse “deslocamento”, desse “anacronismo”, que ele é capaz “perceber e apreender o seu tempo”. Segundo esse ponto de vista, para Agamben, aqueles que coincidem muito plenamente com a época, “que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (*idem*, p. 59). No entanto, o próprio Agamben observa, contemporâneo é também aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, “para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (*idem*, p. 62), o que não significa inércia ou passividade, porque o escuro – no caso dos simbolistas, a decadência – tem lá os seus sentidos. Se Dario está à altura de seu tempo, é porque no escuro de uma nevrose, no escuro de uma decadência, apreendeu uma “luz resoluta” e soube dividir e interpolar o tempo, estando “à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos” (AGAMBEN, 2009, p. 72). Não tem sido assim também com alguns de seus contemporâneos?

Se Dario Vellozo, como outros simbolistas, intentaram, em tempos de pós-literatura, fazer a própria poesia continuar existindo - e para isso, abrindo mão de suas cabeças, abandonaram tanto a ideia da literatura tomada como expressão de um sujeito, quanto a ideia de que a literatura poderia expressar a realidade - os seus contemporâneos (Leminski, Corona, Claudio Daniel, entre outros), ao contribuírem para a sobrevivência de seus gestos, levaram adiante a tarefa, não só de “fazer a poesia continuar existindo”, bem como adotando um gesto de abandono, semelhante ao do nefelibata.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. **A linguagem e a morte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. Bataille e o paradoxo da soberania. In: **A exceção e o excesso**;

Agamben e Bataille. Outra travessia: Revista de Literatura nº 5. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2005.

_____. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Infância e História: Destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AIRA, C. **Pequeno Manual de procedimentos**. (Organização de Marco Maschio). Curitiba: Arte & Letra, 2007.

ANDRADE, M. de. **O Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1942.

ANDRADE, O. de. **Obras Completas VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias – manifestos, teses de concursos e ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANTELO, R. A aporia da leitura. In: **Ipotesi**, Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v.7, n.1, 2003. (p. 313-35)

_____. **A ficção pós-significante**. Florianópolis: Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, 1998.

_____. **Potências da Imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

_____. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

_____. Um homem de espírito cristão. In: **Caderno G (Gazeta do Povo)**. Curitiba, 27 de março de 2010.

ARARIPE JR, T de A. Momento Literário do ano de 1893. In: _____. **Obra Crítica de Araripe Jr.** Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1963. V. 3.

ÁVILA, A. **Circularidade da Ilusão**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACON, F. **Novum Organum ou Verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza / Nova Atlântida**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores XIII).

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O rumor da língua**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARROSO, G. **Aquém da Atlântida**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1931.

BASTIDE, R. **O Sagrado Selvagem e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Variações sobre a porta barroca. In: **Novos Estudos**: São Paulo, 2006. (n 75).

BATAILLE, G.; KLOSSOWSKI, P.; CAILLOIS, R. **Acéphale**. 2 ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2006.

BAUDELAIRE, C. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

_____. **Poesia e Prosa: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. **Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna**. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

BELL, L. **Incorporação**; doze anos de poesia: 1962 a 1973. São Paulo: Quiron, 1974.

BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, W. (ORG). **Clássicos da teoria da tradução**, vol. 1: Alemão-Português. Florianópolis: NUT-UFSC, 2001. (p. 187-215).

_____. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Dos Ensayos sobre Goethe**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

_____. **Magia, e técnica, arte e política**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Rua de mão única**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BEZERRA, J.C.T. Benjamin e Agamben: a história como um enigma indecifrável. In: **Forum Virtual de Literatura e Teatro**. Ano 7 nº1. Novembro 2009. Disponível em <www.pacc.ufrrj.br/literatura/.../benjamim_agamben.php> Acesso em 20 de janeiro de 2011.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, J. L. Outras inquisições. In: _____. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996. v. II.

BRANDÃO, J. L. As musas ensinam a mentir (Hesíodo, Teogonia, 27-28). **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**, n.2, p.7-20, 2000. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/musas.pdf>>. Acesso em 20 de agosto de 2009.

BROCA, B. **Vida Literária no Brasil – 1900**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

BUCK-MORSS, S. The Cinema Screen as prothesis of perception: an historical account. In: **The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity**. Ed. C. Nadia Seremetakis, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

_____. **Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

BRUNEL, P. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BURUCÚA, J. E. **Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

CAILLOIS, R. **O mito e o homem**. Lisboa: Edições 70, 1972.

CALEBRESE, O. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974).

CAMPOS, A. **ReVisão de Kilkerry**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

____. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

____. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos.** 2 ed. Salvador: FCJA, 1989.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos.** São Paulo: Martins, 1959.

CANDIDO, A. Joaquim, a irreverente e a heróica. In: **Joaquim** nº 3. Curitiba, 1946. (p.11)

CAROLLO, C. L. A sedução pelo esotérico e pelo oculto na poesia de Dario Vellozo. In: **Jornal Nicolau.** Curitiba, 1987. Agosto (p.22-23).

____. Correspondência de Gonzaga Duque a Emiliano Perneta. In: **Revista Letras.** N°23. Curitiba: UFPR, 1975. (p. 245-297).

____. **Decadismo e Simbolismo no Brasil.** Crítica e Poética. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. (vol 1)

____. **Decadismo e Simbolismo no Brasil.** Crítica e poética. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1981. (vol 2)

____. Mistério e oculto na conjunção dos contrários: subsídios para a leitura de Cinerário. In: VELLOZO, D. **Cinerário & outros poemas.** Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. (Coleção Farol do Saber)

____. Tingüí: um capítulo das juvenilidades de Dalton Trevisan. In: **Revista Letras.** Publicação do Curso de Letras do Setor de Ciências

Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba: UFPR, 1987. (nº36) (p. 260-272).

CARPEAUX, O. M. **História da Literatura Ocidental vol. I.** Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959.

CARVALHO, F. de. **Ossos do mundo.** Companhia das Letras: 2005.

CASTELLO, J. **Fantasma.** Rio de Janeiro; Record, 2001.

CHIAMPI, I. **Barroco e Modernidade: Ensaio sobre literatura latino-americana.** São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.

CHIARELLI, T. A repetição diferente: Aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX. In: **Revista Crítica Cultural.** Vol. 4. Nº 2. Florianópolis: Unisul, 2009. (p. 125-161)

CLARK, T. J. Modernism, Postmodernism, and Steam. **October Magazine.** nº100. Massachusetts: Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2002.

CORONA, R. **Cinemaginário.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Corpo Sutil.** São Paulo: iluminuras, 2005.

_____. Entrevista. **Revista Muito (Jornal da Tarde).** Salvador, 7 agosto 2010. Disponível em: < <http://revistamuito.atarde.com.br/?p=5363>>. Acesso em: 01 novembro 2010.

_____. Francis Ponge: Minha pátria é o mundo mudo. **Revista Medusa,** Curitiba, Iluminuras, nº4, p. 20-27, abril/maio 1999a.

____. **Ladrão de fogo**. Curitiba: Medusa edições, 2001. (CD-ROOM).

____. Manifesto do poeta paranaense Ricardo Corona contra o projeto Paol Literário. **Jornal Rascunho**. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=2&lista=1&subsecao=4&ordem=943&sem limite=todos>> Acesso em: 10 janeiro 2010.

____. Réplica Clandestina. **Revista Cronópios**. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/poesia.asp?id=1534>>. Acesso em: 23 setembro 2009.

CORONA, R. (ORG). **Outras Praias: 13 poetas brasileiros emergentes**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

COUTINHO, A. (Org.). **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

CRUZ E SOUSA, J. da. Faróis. In: CRUZ E SOUSA, J. da. **Obras Poéticas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945. Vol. II

____. **Últimos Sonetos**. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC; Fundação Catarinense de Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

CURITIBA, Pref. Mun. **Exposição Curitiba: Tempos & Caminhos – Catálogo**. Curitiba, Prefeitura Municipal, 1993. 92p

DANIEL, C. (Org). **Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DANIEL, C. Cruz e Sousa: a educação do olhar. In: <<http://www.gratisweb.com/claودیodaniel/cruz.htm>>. Acesso em 10 de janeiro de 2011.

_____. **Figuras Metálicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Gavita, Gavita. In: **Zunái – Revista de poesia & debates**. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/materias_especiais/cruz_e_souza/gavita_gavita_claudio_daniel.htm> Acesso em: 2 abril 2011.

_____. Uma Escritura na Zona de Sombra. In: DANIEL, C.; BARBOSA, F. (Org). **Na virada do século – Poesia de Invenção no Brasil**. São Paulo: Landy Editora, 2002.

DARÍO, R. **Cantos de vida y esperanza**. Buenos Aires: Salta: Biblioteca de Textos Universitarios, 2006.

DÁVILA, A. El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes et al. In: **Hipertexto 9**. Texas: The University of Texas-Pan American, 2009. (p.3-35)

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **A dobra: Leibniz e o barroco**. 3 ed. Campinas: Papirus, 2005.

DEMARCHI, A. **Sintomas e Remédios da poesia contemporânea**. Disponível em: <<http://www.geminalliteratura.com.br/literatura5.htm>> Acesso em: 10 novembro 2008.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DESTEFANI, C. Sabbath de nossos fantasmas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2 de janeiro de 2011.

DICK, A. In vino veritas. In: **Revista Zunái**. Disponível em <http://www.revistazunai.com/poemas/andre_dick2.htm>. Acesso em: 12 janeiro 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

_____. **Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto**. Barcelona: Paidós, 2004.

_____. Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies). In: MICHAUD, P. **Aby Warburg and Image in Motion**. New York: The MIT Press, 2004.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: ed. 34, 1998.

_____. **Quando las imágenes toman posición: El ojo de la historia, 1**. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

_____. **Venus rajada: Desnudez, sueño e crueldad**. Madrid: Editorial Losada, 2005.

ERULI, B. Sur le sources classiques de Messaline. In: **Lascaux, M. (et al). L'étoile ~ absinthe**. Société des Amis d'Alfred Jarry. Interférences n°9. Rennes: l'Université de Haute Bretagne, 1979. (p.67-83)

FERNANDES, J. C. A revolução dos dândis. **Gazeta do Povo**, caderno G, p.1, Curitiba, 27 outubro 2002.

FLUSSER, V. **Da Religiosidade: a literatura e o senso de realidade**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. (Coleção Ensaios Transversais)

FRANÇA, A. Dario. **Oroboro (Revista de Poesia e Arte)**, Curitiba, nº4, p.21, junho/julho/agosto 2005.

FREYRE, G. **Casa Grande & Senzala**. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna. Da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRIEDRICH, H. Baudelaire: O Poeta da Modernidade. In: BAUDELAIRE, C. **Poesia e Prosa: volume único**. Rio de Janeiro: Aguilar, 2005.

FRÓES, E. **Poemas diversos**. São Paulo: Lumme Editor, 2008. (série Caixa Preta)

GAGNEBIN, J.M. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GONZAGA DUQUE, L. **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929.

_____. **Graves e Frívolos (Por assuntos de arte)**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1910.

GUIMARÃES, D. Leminski. **Jornal Nicolau**, Curitiba, nº19, p.6-10, 1989.

HOLANDA, S. B. de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

IGLEZIAS, C. Prólogo. In: L'ISLE-ADAM, A. V. de. (et al). **Antología del Decadentismo**. 2 ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2009.

JARRY, A. **Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, Patafísico**. Barcelona: March Editor, 2004.

_____. **O Amor Absoluto**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. (Coleção Lazuli)

_____. **O Supermacho**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Patafísica: epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato**; compilado por Rafael Cippolini. Buenos Aires: Caja Negra, 2009.

_____. **Ubu Rei**. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

JESI, F. **O mito**. Livraria Martins Fontes – Brasil – Editorial Presença – Portugal, 1973. (tradução de Lemos de Azevedo)

JORN, A. La patafísica, una religión en formación. In: FERRER, C. (et al). **Patafísica**. 2 ed. La Rioja: Pepitas da calabaza ed., 2003.

LAFORGUE, J. Salomé. In: **Moralidades Lendárias**. São Paulo: Iluminuras, 1989.

LAGES, S.K. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2002.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEMINSKI, P. **Anseios Crípticos**. Curitiba: Criar, 1986.

_____. **Anseios Crípticos 2**. Curitiba: Criar Edições, 2001.

_____. **Caprichos e Relaxos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____. **Catatau**. 3 ed. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

_____. **Cruz e Sousa**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. DIÁLOGO. In: **Série Paranaenses**. Curitiba: ed. UFPR, 1994. (nº2)

_____. **Distraídos Venceremos**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

_____. Em busca do templo perdido (a gana de durar). **Jornal Nicolau**. Curitiba, p.24, agosto 1987.

_____. **Ensaio e anseios crípticos**. Curitiba: Polo Editoria, 1997.

_____. Futurismo em Curitiba. **Jornal Nicolau**. Curitiba, nº28, p.16-18, 1989.

_____. **Jesus a.C.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **La vie em close.** 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego.** 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. **O ex-estranho.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. **O Templo de Dario: um poema de pé, um poema de pedra.** 1978. (texto inédito disponível no arquivo da Biblioteca da Fundação Cultural e Curitiba).

_____. Entrevista. **Jornal Nicolau.** Curitiba, nº19, p.6-10, 1989.

LEMINSKI, P.; BONVICINO, R. **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica.** São paulo: Editora 34, 1999.

LEWIS, H. S. **Manual do Rosacruz.** Curitiba: Rosacruz, s/d.

LEZAMA LIMA, J. **A dignidade da poesia.** São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Fugados.** São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. **La expresión americana.** México: Fondo Nacional de Cultura, 1993.

LIMA, S. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (da década de 20 aos dias de hoje). In: LÖWY, M. **Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Record/Civilização Brasileira, 2002.

LINHARES, T. Raízes do simbolismo no Paraná. **Joaquim**, Curitiba, nº6, p.5, 1946.

_____. Romance e Metafísica. In: **Joaquim** nº 14. Curitiba, 1947. (p.4)

LINS, V. **Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. Os simbolistas: virando o século: **O eixo e a roda**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. (vol.14). (p.113-125)

_____. **Novos Pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século carioca**. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura: Câmara Brasileira do Livro: The Document Company: Xerox do Brasil, 1997.

_____. **Os simbolistas: virando o século**. In: O Eixo e a Roda (v.14). Belo Horizonte: UFMG, 2007. (p. 113-115)

LISBOA, K. M. **A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)**. São Paulo: Editora Hucitec; Fapesp, 1997.

LITVAK, L. **Erotismo y fin de siglo**. Barcelona: Antoni Borch, 1979.

MALOSETTI, L. **Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina: 2001.

_____. **Pampa, ciudad y subúrbio**. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007.

MARTINEZ, M. Ritual de Guerra. In: BATAILLE, G.; KLOSSOWSKI, P.; CAILLOIS, R. **Acéphale**. 2 ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2006.

MARTINS, W. **Pontos de vista: crítica literária, 8**: 1968/1969/1970. São Paulo: T.A. Queiroz, 1994. (p. 341-345).

_____. **Pontos de vista: crítica literária, 14**: 1995, 1996, 1997. São Paulo: T.A. Queirós, 2002.

MELLO, J. A. **Um poeta simbolista na República Velha**. Literatura e Sociedade em Missal de Cruz e Sousa. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. 2 ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIGUEL PEREIRA, L. **História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

MOISÉS, M. **Simbolismo (1893-1902)**. São Paulo: Cultrix, 1966.

MORETTO, F.M.L. **Caminhos do Decadentismo Francês**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MURICY, A. **O Símbolo: à sombra das araucárias (Memórias)**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1976.

_____. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro.** 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

NEGRÃO, O. **Poente sem Sol.** São Paulo: Ed. Do autor, 1974.

OLIVEIRA, A. de. Tensão barroca no simbolismo. In: **Suplemento Literário.** Belo Horizonte, abril de 1996. (p. 16-19)

PAPUS. **Do Ocultismo.** 3 ed. Curitiba: Instituto Neo-pitagórico, 1987.

PEDROSO, N. Outsider da arte contemporânea. **Cultura – Diário Catarinense,** Florianópolis, p. 2-3, 29 dezembro 2007.

PEREGRINO JÚNIOR. Discurso de Posse. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=7607&sid=208>> Acesso: 20 janeiro 2010.

PEYRE, H. **A literatura simbolista.** São Paulo: Cultrix: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1983.

PERNIOLA, M. **Enigmas: Egípcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte.** Murcia: Cendeac, 2006.

_____. **Os situacionistas:** O movimento que profetizou a “Sociedade do Espetáculo”. São Paulo: Annablume, 2009.

PIGNATARI, D. **Cultura pós-nacionalista.** Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

_____. **Semiótica & Literatura.** 6 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PILOTTO, E. **Obras II.** Curitiba: Imprimax, 1976.

PLATÃO. **Timeu e críticas ou a Atlântida**. São Paulo: Hemus, 2002.

PORRÚA, A. **Contra el exceso: lecturas del modernismo y el neobarroco en la Argentina**. Texto apresentado no seminário “Políticas do Anacronismo”, na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, 2007.

PUCHEU, A. **Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

QUADROS, S. L. Olavo Bilac em Curitiba. In: **Páginas escolhidas: literatura vol. II**. Curitiba: Assembleia Legislativa do Paraná, 2003.

RAMOS, P. E. da S. Poesia simbolista. In: _____. **Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. (p.210-231)

RAMOS-IZQUIERDO, E. La era imaginaria de Lezama Lima. In: **Coloquio Internacional sobre la obra de Jose Lezama Lima. Vol. I: Poesia**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1984. (p.67-75)

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

VIANNA, F. **Revista Lama**, Curitiba, Lama, nº1, outubro 2009.

RIMBAUD, A. **Uma estadia no inferno, Poemas escolhidos, A Carta do Vidente**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RIO, J. do. **Momento literário**. Rio de Janeiro: Garnier, 1908.

RUIZ, A. Meu templo. **Jornal Nicolau**, Curitiba, p.24, agosto 1987.

SABÓIA, R. **Intrigas & Novelas: Literatos e Literatura em Curitiba na década de 1920**. Curitiba: UFPR, 2003. (Tese de Doutorado)

SALOMÃO, W. **Gigolô de Bibelôs**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SAMPAIO, F. G. **Atlântida: Fantasia e realidade**. Porto Alegre: Editora movimento, 1973.

SANDMANN, M. Urna Grega. **Revista Etcetera: Literatura & Arte**, Curitiba, Travessa dos Editores, nº2, p. 169, 2003.

SANTIAGO, S. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SCHWARTZ, L. M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCRAMIM, S. Entre a potência e o poder: Walter Benjamin e Roger Caillois. In: **Boletim de Pesquisa NELIC**. V. 9 nº 14. Florianópolis: UFSC, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/1277/showTo> c. Acesso em 20 janeiro 2010.

_____. **Literatura do Presente: história e anacronismo dos textos**. Chapecó: Argos, 2007.

_____. Modernismo, Simbolismo e Corpo In: **Boletim de Pesquisa – NELIC - Edição Especial Lindes**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/994>. Acesso em: 20 janeiro 2010.

_____. Paulo Leminski e o Simbolismo. In: SANDMANN, M. (Org.) **A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. (p.216-242)

_____. Poesia do presente ou a experiência do fazer-se coisa em *As Flores do Mal*, de Marcos Siscar. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. **Subjetividades em devir: Estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008a.

SIMMEL, G. **A ruína**. Tradução inédita de Antonio Carlos dos Santos, 2011.

SISCAR, M. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. (p.209-218)

SPENSER, G. **O drama da iniciação**. 4 ed. Curitiba: AMORC, 1995.

TREVISAN, D. A geração dos vinte anos na ilha. **Joaquim**, Curitiba, nº9, p.3, 1947.

_____. Emiliano, poeta medíocre. **Joaquim**, Curitiba, nº2, p.16-17, 1946.

_____. Viaro, Hélas... e abaixo Andersen. **Joaquim**, Curitiba, nº7, p. 10, 1946a.

_____. Uma vela para Dario. In: TREVISAN, D. **Em busca de Curitiba perdida**. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TREVISAN, E. **Visitantes Estrangeiros no Paraná**. 2 ed. Curitiba: Livraria do Chain Editora, 2002.

VASCONCELOS, J. La raza cósmica. In: **Obras Completas**, t. II, México: Libreros Mexicanos, 1958. p. 903-942.

VAZ, T. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VEIGA, C. **Um brasilianista francês – Philéas Lebesgue**. Rio de Janeiro: Topbooks; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998.

VELLOZO, D. **No limiar da paz**. 4 ed. Curitiba: Instituto Neo-Pitagórico, 1987.

_____. **Obras I**. Curitiba: Instituto Neo-Pitagórico, 1969.

_____. **Obras II**. Curitiba: Instituto Neo-Pitagórico, 1969a.

_____. **Obras III**. Curitiba: Instituto Neo-Pitagórico, 1969b.

_____. **Obras IV**. Curitiba: Instituto Neo-Pitagórico, 1975.

VITOR, N. **Obra Crítica de Nestor Víctor**. Fundação da Casa Rui Barbosa –secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1979. (vol III).

VIDAL-NAQUET, P. **Atlântida: Pequena história de um mito platônico**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VILA-MATAS, E. **Doutor Pasavento**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VILLA, D. A moda oriental no século XIX. In: MALLARMÉ, S. **Contos Indianos**. São Paulo: Hedra, 2006. (p.9-26).

VON FRANZ, M. **Alquimia: Introdução ao Simbolismo e à Psicologia**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

WARBURG, A. **El Ritual de la Serpiente**. Madrid: Sexto Piso, 2008.

_____. **Renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo**. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

WILLER, C. O cosmos invertido: algumas anotações sobre poesia, ocultismo e gnose. In.: **Agulha Revista de Cultura**. nº 12. Fortaleza, São Paulo, maio 2001. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag12willer.htm>> Acesso em: 20 janeiro 2011.

_____. O mago, metáfora do poeta. In: **Discursos e práticas alquímicas**. Disponível em: <http://www.triplov.com/coloquio_05/willer_00.html>. Acesso em: 01 maio 2009.

_____. **Um obscuro encanto: Gnose, gnosticismo e a poesia moderna**. São Paulo: USP, 2007. (Tese de doutorado)

XAVIER, V. **Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS:

Fig. 1 – Acervo: Museu da Imagem e do Som do Paraná.

Fig. 2 – Acervo: Museu da Imagem do Som do Paraná.

Fig. 3 - VAZ, T. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001. (s/p)

Fig. 4 - VELLOZO, D. **Cinerário & outros poemas**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. (s/p)

Fig. 5 - LEMINSKI, P. **Cruz e Sousa: o negro branco**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (p.39).

Fig. 6 – MORETTO, F. M. L. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (p.213)

Fig. 7 – BUCK-MORSS, S. **Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992. (p.244)

Fig. 8 - VAZ, T. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001. (s/p)

Fig. 9 – PERNETA, E. **Ilusão & outros poemas**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. (s/p)

Fig. 10 – CAROLLO, C. L. **Do simbolismo aos antecedentes de 22**. Curitiba : Secretaria de Cultura e Esportes do Paraná, 1982. (p.36)

Fig. 11 - VELLOZO, D. **Cinerário & outros poemas**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. (s/p)

Fig. 12 – VELLOZO, D. **Cinerário & outros poemas**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. (s/p)

Fig. 13 – VELLOZO, D. **Cinerário & outros poemas**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. (s/p)

Fig. 14 – Acervo pessoal de Caio Ricardo Bona Moreira

Fig. 15 – Instituto Benjamin Constant. Disponível em:
<<http://www.ibc.gov.br/?catid=92&blogid=1&itemid=447>> acesso em 10 de fevereiro de 2011.

Fig. 16 - Templo da Humanidade (Igreja Positivista do Brasil). Disponível em:
<http://www.inepac.rj.gov.br/modules/Guia/images/Templo%20Humanidade.jpg>> Acesso em 10 de fevereiro de 2011.

Fig. 17 – Acervo: Museu da Imagem e do Som do Paraná

Fig. 18 – In: **Jornal Nicolau**. Curitiba, 1987. Agosto (p.21).

Fig. 19 – DIDI-HUBERMAN. **Quando las imágenes toman posición: El ojo de la historia, 1**. Madrid: A. Machado Libros, 2008. (p.196)

Fig. 20 – DIDI-HUBERMAN. **Quando las imágenes toman posición: El ojo de la historia, 1**. Madrid: A. Machado Libros, 2008. (p.197)

Fig. 21 – DIDI-HUBERMAN. **Quando las imágenes toman posición: El ojo de la historia, 1.** Madrid: A. Machado Libros, 2008. (p.201)

Fig. 22 - MALOSETTI, L. **Pampa, ciudad y subúrbio.** Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007. (p.122)

Fig. 23 – MALOSETTI, L. **Pampa, ciudad y subúrbio.** Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007. (p.121)

Fig. 24 – In: **October Magazine.** n°100. Massachusetts: Ltd. and Massachusetts Institute of Tecnology, 2002. (p.154)

Fig. 25 - CAROLLO, C. L. **Do simbolismo aos antecedentes de 22.** Curitiba : Secretaria de Cultura e Esportes do Paraná, 1982. (p.3)

Fig. 26 – In: VELLOZO, D. **Atlântida.** Curitiba: INP, 1938. (p.1)

Fig. 27 – desenho de Karel Hlavacek. Disponível em: <
http://media.photobucket.com/image/Karel+Hlavacek+/clerk_saunders/Hlavacek.jpg> Acesso em: 10 de fevereiro de 2011.

Fig. 28 – Acervo: Museu da Imagem e do Som do Paraná.

Fig. 29 – Acervo: Museu da Imagem e do Som do Paraná.

Fig. 30 – Acervo: Museu da Imagem e do Som do Paraná.

Fig. 31 – BATAILLE, G.; KLOSSOWSKI, P.; CAILLOIS, R. **Acéphale.** 2 ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2006. (p.19)

Fig. 32 - VELLOZO, D. **Cinerário & outros poemas**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. (s/p)

Fig. 33 – In: CAROLLO, C. L. **Do simbolismo aos antecedentes de 22**. Curitiba : Secretaria de Cultura e Esportes do Paraná, 1982. (p.48)

Fig. 34 – Acervo: Museu da Imagem e do Som do Paraná.

Fig. 35 – LEMINSKI, P. **Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1998. (p.13)

Fig. 36 – Dario Vellozo. Disponível em:
<http://ihgpr.org/galeria/?p=image&path=content%2Fpersonagens%2FDario+Vellozo-02a.jpg&PHPSESSID=cef272879b4ad2a939116284d7c8015e> Acesso em 1º de fevereiro de 2011.

ANEXOS

ANEXO I

O TEMPLO DE DARIO:
UM POETA DE PÉ, UM POETA DE PÉDEA

"the temple is not for sale"

"o templo não está à venda"
(Carrá Pound, Canto 97)

~~terra~~
toda ~~terra~~
tem seu corpo estranho.

sousândrade,
no Karandão.

kilkerry,
na Bahia.

corpo santo,
no Rio Grande do Sul.

em Curitiba,
é ~~Dario Vellozo~~,
DARIO PERSIANO DE CASTRO VELLICZO,
1869-1937,
lírico, raro,
professor,
"senhor da sociedade",
"príncipe do espírito",
poeta simbolista,
senhor do templo,
em posse do idôia.

alienação ?
escapismo elitista ?
loucura ?

que signi-fica (de que signos é portador ?)
o Templo Neo-Pitagórico
da Rua ...
que Dario Vellozo constrói
na remota Curitiba "art-nouveau" de 1918 ?

a Europa,
enxuguentada pela Grande Guerra,
assiste atônita à tomada do poder, na Rússia dos czares,
pelos soviets de operários, soldados e camponeses,
dirigidos pelos bolshéviks.
aqui,
ainda é "belle époque".

capital administrativa,
curitiba é uma cidade burocrática,
uma cidade abstrata:
repartições, escolas (Universidade, a la do Brasil),
papéis, documentos,
bancos e cartórios,
pouca agricultura,
indústria mal exist^{te}.
a Praga,
de Kafka.

nessa cidade,
desenvolve-se a paranóia do Símbolo:
a esquizofrenia do Simbolismo curitibano.

seus promotores:
professores, advogados,
funcionários públicos,
a elite intelectual da pequena e média burguesia local
(poucos importantes do Simbolismo curitibano
são originários de outras cidades do Paraná:
Rostor Vítor era de Paranaguá,
Silveira Neto ~~de Curitiba~~
e Rocha Pombo, de Herreros).

o Simbolismo é, aqui, uma ecologia cultural,
mais que uma escola literária:
uma atmosfera,
um ambiente,
onde um grupo de inteligências de repertório mais amplo
troca informações e influências,
compartilha das mesmas leituras,
das mesmas admirações,
das mesmas inclinações artísticas e espirituais.

o Simbolismo francês,
 Verlaine, Rimbaud, Mallarmé,
 o belga,
 Maeterlinck, Verhaeren,
 muito menos radical que o francês,
 chega a Curitiba,
 através de livros
 ou de personalidades como o internacional João Itiberô da Cunha,
 nascido em Cerro Azul, Paraná,
 mas educado na Bélgica,
 onde foi colega de escola
 do rei Alberto, de Maeterlinck, de Verhaeren.
 Jean Itiberô, como assinava,
 só escrevia em francês
 (bilingue, os simbolistas
 tom, no francês, sua segunda língua).
 de volta a Curitiba,
 em 1893,
 traz do Velho Mundo
 obras de Mallarmé, René Ghil, Verlaine, Moreas, poetas,
 e o ocultismo exotérico
 que representou muito para os simbolistas curitibanos
 e tudo para Dario Vellozo.

em torno da idéia de simbolismo,
 aproximam-se positivismo, maçonaria,
 exotismo de origem francesa (Eliphas Lévy, Papus,
 Stanislas de Guaita, que, através de Villiers de
 L'Isle Adam, influíram no círculo de Mallarmé),
 vagas aspirações socialistas,
 holonismos ~~de 1893~~, orientalismo,
 anti-clericalismo,
 humanitarismo, espiritismo, wagnerismo,
 neo-platonismo
 e outros ismos.

para os simbolistas,
 Curitiba (ou o espaço mental em que vivem)
 é uma nova Grécia,
 a "Nova Hélade".
 para Dario, pitagórico,
 é a "Nova Crôtona",
 do nome da cidade natal do Pitágoras.

nela,
 realiza Dario os Jogos Florais da Primavera, em estilo ^{helênico} ~~romano~~,
 e as cerimônias ritualísticas do Templo das Luas.

não.
 Dario Vellozo é um homem especial,
 um daqueles radicais
 que levam sua paixão às últimas consequências:
 um grande poeta,
 carioca de nascimento, pai baiano,
~~uma pessoa de uma única cor~~,
 vem ainda menino para Curitiba,
 onde, de operário (tipógrafo) do "19 de Dezembro", 1º jorn.
 ascende socialmente, de CUI
 tornando-se professor de História.
 profundamente influenciado
 pelo idealismo dualista, do origem platônica,
 desenvolvido o ensino
 por Euclides da Lota,
 primeiro filósofo de Curitiba,
 fascina como professor uma geração inteira.
 nos terrenos da sua chácara, "Retiro Saudoso",
 onde cultiva a terra com os filhos,
 constrói o Templo.

com ele,
 quer ressuscitar,
 numa remota capital do remoto estado do remoto Brasil,
 o pensamento de Pitágoras,
 filósofo grego do séc. V, antes da nossa era.

adota o pseudônimo de Apolônio de Tiana,
 sábio, bruxo o lamunturgo, do início da era cristã,
 autor de uma biografia de Pitágoras
 o patrocinador de um neo-pitagorismo
 que floresceu na Roma Imperial.
 a ressurreição que Dario pretende
 é a ressurreição de uma ressurreição,
 signo ~~de signo de signo~~
 de signo de signo,
 símbolo
 de símbolo de símbolo.

é sepultado vestindo a túnica de linho branco dos pitagóricos.
 deixa vasto anedotário,
 a tradição oral popular
 transformando-o ora em celebrante de missas negras,
 ora em lobisomeno,
 ora em ambas as coisas.

autor do. UFÓRAS
 ESQUÍFES
 ESOTÉRICAS
 HELICON
 RUDEL
 GIBERÁRIO,
 livros de poemas,
 editor das revistas
 AZUL
 ESFIGE
 RAMO DE ACÁCIA
 PITÁGORAS
 ESTELÁRIO
 JERUSALÉM
 GALAXIA, (na época, as revistas de poesia
 pululavam em Curitiba),
 lega caudalosa produção de ensaios, estudos e artigos.

o grande poema escrito de Dario (300 pgs),
 sua obra mais ambiciosa (30 anos de gestação),
 a síntese de seu pensamento,
 seu fausto.
 "Atlântida",
 chegou muito tarde.
 Publicada em 1938,
 a Semana de Arte Moderna já tinha ocorrido.
 Oswald já tinha publicado o "Maramar".
 Mario de Andrade - o "Macumajima".
 o Brasil e sua linguagem criativa
 já tinham dado um imenso salto,
 sob o impulso de um novo mundo industrial que desponta.
 Dario está ~~em~~ na sua Curitiba,
 espetacular e irremediavelmente atrasado.
 seu Simbolismo "decadentista"
 já não faz ~~mais~~ sentido no contexto do Estado Novo.

idéia que norteia a "Atlântida":
 Atlantida é ~~o~~ Brasil espiritualizado,
 um Brasil/Utopia
 onde imperam Forças abstratas (com letra minúscula)
~~o Bem,~~
 a Justiça,
 o Altruismo.
 Dario não chegou ~~a conceber o caráter~~
 a conceber o caráter classista da História.

o poeta levanta uma interpretação órfica do Universo,
 a partir de uma cosmogonia
 acompanhando o caminho da Verdade,
 desde os fabulosos continentes da Atlântida e da Lembría,
 através do antigo Egito,
 até as civilizações pré-colombianas
 dos maias, incas e aztecas.
 essa Verdade Primordial
 vai adquirir corpo no Brasil.
 a epopéia termina com a equação:

ATLÂNTIDA: - BRAZIL !

interessante comparar
o nacionalismo transfigurado no mito,
poético,
provinciano, de Dario Vellozo
com o nacionalismo crítico (com fundamentos históricos,
sociológicos, econômicos)
que na mesma época (aproximadamente)
se elaborava no Brasil dos centros maiores:
"Casa Grande & Senzala", de Gilberto Freyre,
"Raízes do Brasil", de Sérgio Buarque de Holanda,
"Introdução à Realidade Brasileira"
o "Preparação ao Nacionalismo", de Afonso Arinos de Melo
Franco.
"Pela Reforma Social", de Tristão de Athayde.
"Formação Histórica do Brasil", de Caio Prado Júnior.

a "Atlântida" é um híbrido eclético
de verso livre (com trechos em métrica regular),
~~que~~ traduz, no plano estilístico,
as contradições da "ideologia" do autor.
miscelânea estilística kitsch
de estilismos simbolistas
com toques e tons do indianismo de Gonçalves Dias,
a "Atlântida" espanta o leitor de hoje
com suas tiradas patrióticas e ufanistas
de um idealismo que o tempo já se encarregou de desmentir,
com seus preciosismos vocabulares,
erudição exotérica (a epopéia vem com um Glossário).

mas a profunda música verbal de certos versos e passagens
(os simbolistas são mestres da "melopéia",
o jogo dos sons na poesia)
e os altos voos de idéias
que atravessam esse material da época
abrem as asas e cantam
para os que não confundem poesia
com prosa sentimental capilhada em linhas curtas.

a destacar a linguagem extremamente elíptica
de certas passagens,
onde o sintético chega às raias do hermetismo,
com verdadeiras explosões ocasionais de ideogramas:
vocabulos soltos,
além ou aquém da frase,
seguidos de um sinal de exclamação,
como um estampido.

a pessoa de Dario tem muitos traços de semelhança com Pound:

uma dimensão da "Atlântida"

que não pode passar despercebida:

é visual.

gráfico de profissão (como Machado de Assis),

diario modula (tipo) graficamente o poema,

lançando mão
meios-fins.

maiusculas,
minusculas.

minuscule
negritos.

aspas,

modo particular de usar o travessão,

espacjamentos expressivos,

até o verso escalonado,
18.10.1945

típico de Malakovski.
É um poeta TÉCNICO.

é um poeta icônico.

a obra máxima do Dario

não seria escrita.

seria un Templo.

o Templo Neo-Pitagórico.

o Templo das 7 Musas.

por que Dario constrói o Templo ?

para exercer a mediocridade cotidiana

de seu noio provinciano

e de sua classe social

sonâmbula sem sonhos.

para lutar contra a falta de ar.

o estreitamento de horizontes.

o safoco.

o estrangulamente.

a asfixia mental, existencial e cultural
na rotina de vida pequeno-burguesa

na rotina da vida pequeno-burguesa
de uma distante capital de província

de uma distante capital de província
de um país da América do Sul.

de um país da América do Sul.

por que não a ação transformadora,
diríamos hoje &
o problema não se colocava dessa forma,
para um intelectual de província
do século XIX.
hoje,
disponho de critérios rigorosos
para julgar ~~comportamentos~~ comportamentos como o de dario
critérios ideológicos,
políticos,
sociológicos.

dizemos que são alienados e reacionários.

mas isso são modos de tratar um poeta ?

dizer que dario ~~era~~ alienado,
da realidade brasileira,
dos problemas concretos do povo,
dos interesses da maioria,
é não dizer nada.
tirando Euclides da Cunha e Lima Barreto,
todo escritor da época era.

além do mais,
injusto cobrar de um simbolista
o grau e o tipo de consciência social
que só se tornaria visível (ou possível ?)

depois da 1ª Guerra Mundial,
depois da Revolução Russa,
depois do crack da Bolsa de Nova York, em 29,
depois da Revolução de 30, no Brasil,
depois das radicalizações à esquerda e à direita
da intelectualidade brasileira entreguerres.

neste aspecto, inclusive,
dario ganha de longe de todos os simbolistas juntos,
com exceção de Silveira Mato
no poema "Cde de Aliceae",
dissonante poema "proletário",
masculino e masculino,
em meio às virgens pálidas

e aos pontos roxos de tantas poeas da ~~época~~ época,
em que a co-realidade,
própria de toda e qualquer obra de arte,
é encarada ao pé da letra:
a arte, ~~em~~ um mundo à parte.

está certo
a Nova Hélade - nossa Arcádia -
não produziu inconfidentes.
mas afinal, a "Atlantida"
é um poema sobre o Brasil,
para o Brasil,
preocupado com o Brasil.
Dario o escreve com o melhor reportório
à sua disposição.
ele não é deus.
aliás, não há muito lugar para deuses
no sonho do anti-clerical dario,
~~absorto no "Ogulto",~~
absorto no "Ogulto",
que na tradição exotérica,
não tem cunho teísta.

se Dario não vai mais longe,
não é por falta de impulso.
é falta de contexto,
falta de momento,
com os quais dario se comprometeu
de corpo inteiro
e até o fim.
ninguém é maior ou melhor que seu contexto,
que sua ecologia.
dario tem o mérito da radicalidade,
da vertigem de levar as coisas
às suas últimas consequências.
a vida de dario é uma obra de arte.

a memória local puxou pela nacional:
é fraca.
mas a aventura artístico/existencial de Dario
é ~~uma~~ das poucas coisas inventivas e instigantes
que Curitiba ~~tem~~ tem,
no plano da intelectualidade da classe dominante.

o Templo ~~foi~~ ^é um gesto radical.
o maior poema do Simbolismo brasúleiro.
lembro Marcel Duchamps.

Kremer e eu
não nos sentimos como se estivéssemos
abrindo a tumba de um faraó.

Dario, vivo, hoje.

recuperação da informação.

nada como um templo para matar o tempo.

p leminski
78

ANEXO II

Carta de Gonzaga Duque a Dario Vellozo

Não posso dizer no corrente de uma carta que pretende cumprir deveres aproveitando o tempo, quanto bem, quanto conforto trouxeram ao meo espírito os teos dous ultimos livros – Althair e Alma Penitente.

Há muito tinhas em mim um admirador e eu sou, por espontânea afinidade que talvez convenções taxassem de irreverência amigo dos que admiro quando os suponho orçando o leme da Vida pela rota por onde singro, pesada e atormentadamente.

D'ahi a explicação necessária a esta intimidade de pessoa verbal. Comecei a honrar o teo nome com a leitura dos Esquifes, páginas que têm o nervosismo esculptural, a febre expressora de Falguières, e entro, agora na posse da tua nova, serena, victoriosa Arte com a attenta leitura destes dous livros que me estão sobre os olhos.

Sou dos que, talvez por irreflexão servida por uma boa dose de ignorância, se enthusiasmam facilmente pelas inovações, embora não procure praticá-las o que é um symthoma de timidez, senão de mediocridade. Mas atravéz da noite confusa do meo espírito, sinto palpar a confiança de que será esta, não pelos processos actuaes que julgo delineamento ou esboço de uma forma a corporizar-se nos nevoeiros da intuição a Arte do Futuro.

Dos estudos de Papus Baradne e Louvs dos rebuscamentos a experimentação de W. Grookes e Berthelot das constatações de rochas e Gibier, dos livros do Santo Eliphas Levy e dos seus discípulos, vae surgir a Arte de Amanhan, grandiosa e serena como Sphinges, misteriosa e potente como as Pyramides.

Poucos, dentre os daqui, poente para onde tendem os ultimos raios de uma civilização que passa, teem a Iniciação desta Verdade. Desses raros, que eu conheço, és o que melhor imprime ao trabalho os contornos irisantes da forma desejada.

Por isso li com carinho estes dous livros, portico sagrado da Grande Sciencia. Elles são o Sepher Jesirah do Princípio, o télegramma kabbalistico do Mystério.

Confio em que o neophyto tome allaias do Hierophante e venha, em uma obra mais vasta, pontificar solennemente a Verdade de que nós outros, os crentes, os humildes, nos tribons alvíssimos que sahiramdas

lãs immaculas doa lateires do Nilo, em cujas orlas jamais sargeou a
tisna do Lodo, esperamos com a alma em grinalda de Crença.

Por enquanto eu te agradeço estes primeiros versos áureos de
Pythagoras, um consolo e uma força; que são como a porta do Sul da
Pyramide, o principio e o poder.

E portamto aperta-te a mão amiga, num fervor de agradecimento.

O Gonzaga Duque

Capital Federal, 15 de dezembro de 1898

(in CAROLLO, 1975, p. 256).

ANEXO III

Manifesto do poeta paranaense Ricardo Corona contra o Projeto Paíol Literário

Sugiro BOICOTE ao evento Paíol Literário.

Meus argumentos:

Entre junho e dezembro de 2006, acontecerá um evento chamado projeto *Paíol Literário* e trará a Curitiba "GRANDES NOMES" da literatura brasileira. Os eventos, sempre mensais, serão realizados devido a uma parceria entre Fundação Cultural de Curitiba, jornal **Rascunho** e Sesi Paraná.

Pois bem, venho a público manifestar meu espanto e minha indignação pelo fato de não constar NENHUM NOME da literatura paranaense no evento literário acima citado.

Um evento organizado por um jornal paranaense, Sesi Paraná e Fundação Cultural de Curitiba.

Não sou xenófobo, pois aceitaria de bom grado a presença de qualquer dos participantes, caso a inteligência parda destes organizadores soubesse que cultura e pensamento só existem quando há a "chispa" da troca. Desse jeito, fica declarado que somos todos amadores e necessitados do "capital simbólico" do eixo Rio-São Paulo. Ora, já passou da hora de sair destes trilhos... Aqui, bebemos leite quente! Mas porque é frio e não porque somos "café com leite".

Na verdade o que percebo é um arraigado preconceito por parte dos organizadores ao EXCLUÍREM TODOS OS ESCRITORES PARANAENSES. Ou, caso alguém ainda duvide, que responda as perguntas que não querem calar:

Será que não existe produção literária significativa no Paraná? Se perguntado a cada participante convidado qual a sua opinião sobre a literatura produzida por Dalton Trevisan, qual seria a resposta? Será que os organizadores desconhecem a obra de escritores como Wilson Bueno (cujo romance **Mar paraguayo** mereceu elogios de intelectuais como Chico Buarque)? E Valêncio Xavier (considerado por alguns críticos um dos escritores mais inventivos das Américas)? E Miguel Sanches Neto (recentemente ganhou o II Prêmio Binacional das Artes e da Cultura

Brasil-Argentina)? E Jamil Snege, Luci Collin, Marília Kubota, Sérgio Rubens Sossélla, Cristóvão Tezza, Paulo Sandrini, Fábio Campana, Assionara Souza, Carlos Machado; e de poetas como Paulo Leminski, Alice Ruiz, Ricardo Corona, Marcos Prado, Thadeu Wojciechowski, Mario Domingues, Amarildo Anzolin, Ricardo Carvalho, Marcelo Sandmann, Rodrigo Garcia Lopes, Roberto Prado, Jaques Brand, Luiz Felipe Leprevost, Fernando Koprovski (sic), Jussara Salazar, Marcos Losnak, Maurício Arruda Mendonça, Alexandre França, Etel Frota, Bianca Lafroy?

Sou da opinião que, independentemente da qualidade literária dos convidados, a produção desses escritores paranaenses justifica um contexto protético e profícuo, reconhecido pela crítica nacional e estrangeira (o trabalho de Dalton Trevisan já foi matéria no *New York Times*, o que, aliás, e magnificamente, não deu a mínima para o fato), e que certamente merecem mais atenção e respeito.

Se você concorda com esses argumentos e admira e reconhece a produção literária feita no Paraná, sugiro que boicote o referido evento. Não participando, não se deixando cooptar por uma falsa ideia de que "tudo o que é bom vem de fora", quem sabe, noutra oportunidade, os organizadores consigam um ângulo de visão interna, melhorem suas auto-estimas e passem a olhar para dentro, para a própria casa, aprendendo também a vislumbrar melhor o que está sendo feito lá fora.

Em tempo: os "GRANDES NOMES" (aspas porque a atribuição está no release do evento, o que, talvez se justifique pela quantidade de letras que tem o nome comprido de um dos escolhidos: Affonso Romano de Sant'Anna): Ignácio de Loyola Brandão, Luiz Antonio de Assis Brasil, José Mindlin, Milton Hatoum, Luiz Alfredo Garcia-Roza, Nélida Piñon.

Com o carinho,
Ricardo Corona
O Abominável Homem das Neves.

ANEXO IV

PARANABÓLICA DROPS

1

Para quem ouve e diz:

*Cantes a tua aldeia
e serás universal.*

Aqui, inversamente,

universalmente, antena é raiz
e raiz é antena.

Ideias estão no mundo
e o mundo na aldeia.

Etnias em cada canto
mastigando etimologias
e sons dialetais do mundo
na mesa do dia-a-dia.

O que é bem diferente
de comer a si mesmo.
Autofagia não é antropofagia
e aqui há outro simbolismo:

Imagine o acaso
pairando no ar –
um lance de dados;
um jogo de armar.

O exemplo de Lévi-Strauss,
que passou por essas bandas
e viu um guarda-sol no pinheiro
que o lembrou de Baudelaire.

Árvore que se abre

em ângulos hexagonais,
árvore antenada
para as raízes universais.

**Ou, no Templo das Musas,
os arcanos do Universo
na antena neopitagórica
do poeta Dario Vellozo.**

2

Assim é que se diz:
parabólica, paradigma;
aqui antena é raiz,
aqui raiz é antena.

A aldeia está no mundo
e o mundo é uma ideia.
Ouça o canto dos colonos
da Colônia Cecília:

*Entre os animais que servem,
a melhor raça é a dos rebeldes,*
ecoando nos sem-terra
de Quedas do Iguaçu.

A paz dos muçulmanos de Foz
na tríplice fronteira.
Que sentido que faz
neste terceiro milênio?

Que sentido que faz
nos arredores de Paris?
Olho vivo no manancial
dos índios Guaranis.

O frio nos *geometriza*
com o sul do país,
enquanto a paródia

nos dá pára-raios-raiz.

Enquanto mais ao norte
sons dodecafônicos,
sons dissonantes,
na Vanguarda Paulista.

A prosa nada prosa,
virou prosa de arte.
A poesia, uma *conversa*
entre homens inteligentes.

3

Parabólica, paradigma,
auto-estima em alta.
As ideias da aldeia
de volta pro mundo.

Por aqui há lambrequins e ipês
no haikai do polaco.
Por aqui dança-tamanco
nos pés índio-espanhol-português.

As barbas do contestado
que sentido que tem?
O bigode do poeta
qual sentido que vem?

O pinhão estala
e se abre na pinha.
A soja após o café:
grão de ouro porto afora.

Traduzir, inventar,
o que foi e o que é.
Inventar, traduzir,
o que está por vir.

No lugar de megastars,

uma zona de usinas,
outras ondas e obras
e metáforas megawatts

Peço licença à língua tupi:
“Paraná”, que significa
“parecido com o mar”,
signifique “grande rio daqui”.

Parabólica, paradigma,
raiz-antena, antena-raiz,
paradigma, parabólica,
antena-raiz, raiz-antena...
(CORONA, 2006).

ANEXO V

Trovas de Réquiem

Nos áureos tempos de Dario Velozo
A Grécia de Pitágoras e Sólon,
De Sócrates, Demócrito e Platão,
Deixou o mar Egeu e o velho Olimpo,
Abandonou a acrópole de Atenas
E foi morar no bairro do Portão.

Clío e Palas, Helena e Menelau,
Dormiam nas campinas da Água Verde,
Reconfortados pelo vento sul,
Ao som de flautas, crótalos e liras,
Sob o calor de um Sol agonizante
E o grasnido mordaz da gralha-azul.

Nove musas, dos mantos esvoaçantes,
Coroadas de mirtos e de rosas,
Rondavam os capões dos pinheirais
Libando o saboroso mel de Himeto,
Que se escondia nas moitas rescendentes
Dos verdes campos dos Campos Gerais...

O céu de Curitiba lindo e vasto,
Ficava assim de pégasos fogosos
Que enchiam de pasmo o tímido tingui.
E os mistérios de Delfos e Elêusis
Acordavam o sono da cidade,
Do alto do Juvevê ao Barigui.

Sim o velho Dario helenizou
Toda uma geração paranaense,
Que fez dele seu ídolo e seu guia.
Os mitos, as lendas e os heróis
Da Grécia antiga, foram ingredientes
Para nos ministrar filosofia.

E a sua imaginação extraordinária,
O seu conhecimento sem igual
E a vastidão da sua grandeza humana,
Fizeram dele um grego redivivo
E o Paraná, a Grécia desse mago
Que antes fôra Apolônio de Tiana.

Líder intemerato e edificante,
Dono de uma oratória persuasiva,
Dario foi Zeus na minha mocidade.
Abriu-me os olhos à verdade eterna,
Ensinou-me a pensar, a ter ideias
E a amar, mesmo morrendo, a liberdade.

Ele foi nosso oráculo infalível,
O mestre arguto e sempre venerado,
Da frente erguida e gesto soberano,
Seu exemplo de apóstolo e de sábio
Deu novas dimensões e novos brilhos
Ao modo de pensar curitibano.

Rasgou caminhos retos nos espaços
Da nossa alma ainda juvenil,
Cheia de bagatelas de arraiais.
Afastou-nos do ranço dos sacristas
E engrandeceu os vãos libertários
Da terra dos altivos pinheiras.

E agora (quantos anos são passados?),
Quando recordo o velho templo grego
Que Dario erigiu lá no Portão,
Avalio a extensão da fantasia
Desse filósofo insubordinado
Que fez sozinho uma revolução!...

Pouca gente entendeu a permanência
Do helenismo num meio tropical.
É que Dario – esteta iluminado –
Viu no porte dos heráldicos pinheiros
As colunas no Parthenon de Atenas
Espalhadas por todo nosso Estado.

Homens como Dario são homens raros.
Não podem existir num mundo fátuo,
Onde vivem os vermes triunfantes.
O ar da mediocridade é vomitivo.
E os sonhos altos que eles estimulam
São devorados pelos meliantes.

Foi o que aconteceu...Eu bem previa...
Seus gregos já não vivem nos outeiros
E os pégasos deixaram de existir.
É melhor não pensar, não ser mais nada...
Tragam-me o poncho roto das batalhas.
Estou velho e com frio. Quero dormir
(NEGRÃO, 1974, p. 72-74).

ANEXO VI

Poema de Pereira da Silva

Meu caro Mestre e amigo: hoje, não sei por quê,
Ressentido de mim – lembrei-me de você.
Lembrei-me de Você – nobre poeta humanista,
Cultor da Alma e do Bem como um divino artista.

Em tempos que lá vão, era quase um menino
Já de olhar cismador e físico franzino,
Quando um dia fatal as fúrias do meu Fado
Me arrojaram aqui para o Sul, exilado.

Só Deus, só minha mãe sabiam, meu amigo,
A imensa decepção que ia também comigo,
Tendo visto abater, de um mesmo golpe rude,
Todo o virgem floral da minha Juventude.

Foi assim que parti, vivo de mocidade,
Mas cheio de pesar, do medo, da ansiedade
De quem, tímido e só, pela primeira vez,
Vê que o sopro do azar tudo que fez desfez.

Ora, um dia, chegando anônimo e sombrio
À Terra a que Você dá tanta luz, Dario,
Com que aberto sorriso e inédita afeição
Você me abriu seu Lar com sua própria mão!

.....

Ah! que longe lá vão, tais entretenimentos!
Que de outras provações e horas de tédio cruentos
Me afrontaram depois, me enervaram depois
Desses dias tão bons, tão gratos a nós dois!

O pulso mau do azar que sempre nos conduz
Como a cegos de guia em vão pedindo luz

Atirou-me outra vez à torpe realidade
De que tanto se orgulha a claqué da Cidade.

Você lá se deixou na doce lida rude
De ensinar, como um grego, à flor da Juventude;
Mas, dando a tal missão, sempre tão mal servida,
Tão singular fervor como não vi na vida.

...Ah! Pudesse eu dizer, Dário, neste instante,
Em que vejo Você mais belo e mais distante
(Por que? Porque talvez minh'alma está mais pura).
Sim! Pudesse eu dizer, aqui, toda a ternura,
Todo o insólito ardor desta afeição discreta
Que consagra ao seu nome o mais obscuro poeta!

(PEREIRA DA SILVA *in* PEREGRINO JÚNIOR, 2010, p.1).